

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

Departamento de Filología Latina



TESIS DOCTORAL

**La ecfrasis en la poesia epica latina hasta el siglo I d.C.
inclusive**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR

María de la Almudena Zapata Ferrer

DIRECTOR:

Antonio Ruiz de Elvira

Madrid, 2015

M^a de la Almodena Zapata Ferrer



* 5 3 0 9 8 6 9 7 6 X *

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE

X-33-46153-6

LA ECFRASIS EN LA POESIA EPICA LATINA

HASTA EL S.I d.C. INCLUSIVE

Departamento de Filología Latina
Facultad de Filología
Universidad Complutense de Madrid
1986



BIBLIOTECA

Colección Tesis Doctorales. Nº 29/86

© M^a de la Almudena Zapata Ferrer
Edita e imprime la Editorial de la Universidad
Complutense de Madrid. Servicio de Reprografía
Noviciado, 3 28015 Madrid
Madrid, 1986
Xerox 9400 X 721
Depósito Legal: M- 25890 - 1986

María de la Almodena Zapata Ferrer

LA ECFRASIS EN LA POESIA EPICA LATINA HASTA EL S.I d.C. INCLUSIVE

Director: D. Antonio Ruiz de Elvira Prieto
Catedrático de Filología Latina
de la Facultad de Filología

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Facultad de Filología Clásica

Sección de Filología Clásica

Departamento de Filología Latina

Año 1.985

7

INDICE

II

INDICE	I
PREAMBULO	VII
CAPITULO I.- DE DESCRIPTIONE (περὶ ἐκφράσεως):	
I.- PRECISIONES	2
II.- ESTUDIOS ACERCA DE LA ἑκφρασις / DESCRIPTIO.....	3
III.- DELIMITACION DE LA ἑκφρασις / DESCRIPTIO POETICA	10
CAPITULO II.- DESCRIPTIONES LOCORUM (ἐκφράσεις τόπων):	
I.- PRECISIONES	18
II.- FORMULAS:	
A) INTRODUCTORIAS.....	21
B) Ἀφ᾽ ὁδοῦ	30
III.- TOPOGRAPHIAE:	
1. Regiones	39
2. Ciudades	43
3. Valles y llanuras	47
4. Tùmulos	52
5. Montes	55
6. Bosques	58
7. Arboles	62
8. Cuevas	65
9. Lagos y fuentes	66
10. Ríos	67
11. Litorales y riberas	69
12. Islas	72
13. Globo terráqueo	76

III

14. Lugares celestes	76
IV.- <i>TOPOTHESIAE</i> :	
1. <i>Inferi</i>	78
2. Moradas de abstracciones	82
3. Moradas divinas	85
4. Otras topotesias	86
V.- <i>LOCI AMOENI</i>	89
VI.- CONCLUSIONES	91
NOTAS	98
CAPITULO III.- <i>DESCRIPTIONES RERUM</i> (ἐκφράσεις εἰκόνων).	
I.- PRECISIONES	103
II.- FORMULAS:	
A) INTRODUCTORIAS	104
B) 'ΑΦΟΔΟΙ	107
III.- ARQUITECTURA:	
1. Templos	112
2. Palacios	116
3. Torres y murallas	118
4. Otras edificaciones	119
IV.- ESCULTURA Y PINTURA:	
1. Relieves y pinturas	120
2. Estatuas	134
3. Aras	136
V.- BORDADOS:	
1. <i>Telae</i>	138
2. <i>Vestes</i>	142

IV

VI.- OTROS OBJETOS:

1. <i>Series rerum</i>	144
2. <i>Lechos</i>	146
3. <i>Varia</i>	147

VII.- CONCLUSIONES

NOTAS

CAPITULO IV.- DESCRIPTIONES PERSONARUM ET FERARUM (προσωπογραφίαι):

I.- PRECISIONES

II.- FORMULAS:

A) INTRODUCTORIAS	161
B) 'ΑΦΘΑΟΙ	166

III.- DESCRIPTIONES DEORUM:

1. Dioses antropomórficos	172
2. Formas híbridas o monstruosas	176
3. Personificación de accidentes geográficos	179
4. Personificación de abstracciones	181

IV.- DESCRIPTIONES HOMINUM:

1. Personajes mitológicos:

1.a. Personajes relevantes	184
1.b. Personajes secundarios	191

2. Personajes relacionados con la magia, el culto, la adivinación:

2.a. Magas	192
2.b. Adivinos	194
2.c. Sibilas o Pitias	195
2.d. Sacerdotes	196

3. Personajes no mitológicos:	
3.a. Personajes relevantes	197
3.b. Personajes secundarios	199
4. Grupos de personas	201
V.- DESCRIPTIONES FERARUM:	
1. Serpientes	203
2. Ciervos	205
3. Caballos	208
4. Toros	209
5. <i>Aliae ferae</i>	210
VI.- CONCLUSIONES	212
NOTAS	219
CAPITULO V.- DESCRIPTIONES COMMIXTAE (ἐκφράσεις συνευγμένα).	
I.- PRECISIONES	222
II.- FORMULAS:	
A) INTRODUCTORIAS	223
B) ἈΦΘΑΟΙ	225
III.- DESCRIPTIONES LOCORUM ET DESCRIPTIONES RERUM:	
1. <i>Topographiae et descriptiones rerum</i>	228
2. <i>Topothesiae et descriptiones rerum</i>	236
IV.- DESCRIPTIONES LOCORUM ET PROSOPOGRAPHIAE:	
1. <i>Topographiae et prosopographiae</i>	240
2. <i>Topothesiae et prosopographiae</i>	252
3. <i>Loci amoeni et prosopographiae</i>	259
V.- DESCRIPTIONES RERUM ET PROSOPOGRAPHIAE:	
1. <i>Descriptiones rerum et prosopographiae</i>	264

VI

2. Prosopographiae et descriptiones rerum	272
VI.- DESCRIPTIONES RERUM AC LOCORUM ET PROSOPOGRAPHIAE	279
VII.- CONCLUSIONES	284
NOTAS	291
CONCLUSIONES	293
BIBLIOGRAFIA	315

PREAMBULO

La lectura de la épica latina y sus admirables descripciones de escudos y demás obras figuradas; la coincidencia en la presentación de diferentes lugares y personas, estimularon en nosotros el interés por profundizar en el tema, sin sospechar la complejidad que nos íbamos a encontrar al entrar de lleno en la materia. Y lo que en principio creíamos que era un recurso poético, vimos que desde sus orígenes sufrió una gran *contaminatio* de otro género: la oratoria. Consideramos, pues, que era de primordial importancia conocer en qué se diferenciaba de la más reciente *ἐκφρασις* oratoria.

Para ello hemos debido, en primer lugar, recurrir a los retóricos griegos, sobre todo a los "sofistas" (Aftonio, Teón, etc). Entre ellos cabe destacar a Nicolás el Sofista y a Hermógenes, base de nuestra definición; en cuanto a la retórica latina, observamos que la práctica totalidad de los autores se centran en la *descriptio* oratoria, donde intervienen otros elementos propios del lenguaje hablado (tono, modulación, etc) que no tienen nada que ver con la poética.

Una vez estudiados los autores antiguos, hemos debido manejar el mayor número de estudios modernos sobre el tema. En todos ellos nos encontramos con un problema: mientras unos estudian el recurso enmarcado en la oratoria, otros analizan *ἐκφράσεις* poéticas, ofreciendo, algunos, ciertas características de estas últimas, pero ninguno un exhaustivo estudio de las mismas.

Con todos estos estudios a la vista, optamos por realizar una definición particular de lo que era una *ἐκφρασις* poética y, asimismo, un pormenorizado análisis de sus elementos y características:

IX

dejamos claro, de este modo, la delimitación de la figura poética, bien diferente del mismo recurso oratorio, en el que se observan, entre otras cosas, mucho más abundantes connotaciones subjetivas.

Posteriormente, y después de acudir a los autores que íbamos a investigar para, tras una lectura lenta y reflexiva, recoger el material, objeto de nuestro estudio, se imponía una ordenación y clasificación del mismo atendiendo a los temas. En este punto hemos diferenciado (con justificación en nuestro estudio teórico) tres grupos: *descriptiones locorum*, *descriptiones rerum* y *descriptiones personarum et ferarum*, al que hemos añadido un cuarto grupo de descripciones, aquellas que están compuestas por más de uno de los tres tipos, es decir, las *descriptiones commixtae*.

Más tarde hemos debido realizar un análisis formal de las diferentes descripciones siguiendo unas líneas ya marcadas: fórmula para interrumpir el relato, fórmula para recoger el hilo de la narración (*ἀφοδος*), extensión, contenido y, por fin, lugar del relato en que se encuadran.

Después de recoger el material y trabajar con él lo que podíamos, se imponía recurrir a los estudios que, sobre los pasajes estudiados por nosotros, se han ido desarrollando a lo largo de la Historia. Y, así, comenzamos por los comentaristas antiguos manejando sus escolios y anotando en fichas todo aquello que se ha dicho sobre el tema. A continuación hemos acudido al mayor número posible de comentarios que los modernos estudiosos han realizado a estas descripciones sobre las que versa nuestro trabajo.

X

Finalmente, con las ideas que ya teníamos y con todo lo aprendido por la lectura de los numerosos textos (tanto antiguos como modernos), hemos llevado a cabo nuestro estudio procurando entretenernos más en aquellos puntos que nos parecían más oscuros.

Ambicionamos con nuestro modesto trabajo, por último, haber realizado una labor, dentro del campo de la retórica y estilística, que no sea un fin en sí mismo, sino que sirva de punto de partida para ulteriores trabajos.

CAPITULO I
DE DESCRIPTIONE
(περὶ ἐκφράσεως)

I.- PRECISIONES

Emprender el estudio de la figura estilística de la *ἐκφρασις*/*descriptio* plantea numerosos problemas desde sus orígenes. Si hoy re conocemos con cierta facilidad una *ἐκφρασις* dentro de un texto, se debe a la conciencia que los autores tenían a emplearla, pero su inclusión desde los comienzos en el género de la oratoria difícul ta en gran medida su estudio teórico, ya que la mayoría de los trabajos que sobre el tema poseemos se circunscriben a su uso como parte del discurso, como uno de los ejercicios de los oradores, más que como una figura propia de la poesía, por lo que se impone un breve análisis de la *ἐκφρασις* antes de entrar a realizar un estudio más detallado de la figura en la épica latina.

II.- ESTUDIOS ACERCA DE LA

ἘΚΦΡΑΣΙΣ / DESCRIPTIO.

1.- Vamos a realizar, en primer término, un examen acerca de la ἔκφρασις en las obras de los retóricos griegos, sobre todo de los "sofistas".

Prácticamente es igual la definición que de la ἔκφρασις nos ofrecen Aftonio (12, *Rhet. Graec.*, Spengel vol.II, págs.46-49), Teón (11, op. cit. págs. 118-120) y Hermógenes (*Prologum*. 10): ἔκφρασις ἐστὶ λόγος περιηγηματικός, ὥς φάσιν, ἐναργῆς καὶ ὑπ' ὅψιν ἄγων τὸ δηλούμενον.

Frente a ellos, Nicolás el Sofista (12, op. cit. págs.491-493) hace una pequeña variación en el adjetivo: en vez de περιηγηματικός utiliza ἀφηγηματικός. Este cambio nos lleva a conjeturar que los retóricos griegos consideraban la ἔκφρασις con un carácter más amplio que una simple "descripción"; el adjetivo ἀφηγηματικός nos pone en relación con uno de los significados del verbo ἐκφράζω: el de "exponer en detalle", que quizá se ha olvidado aplicar también al sustantivo derivado de este verbo, es decir, a la ἔκφρασις. Tendríamos así que, en su origen ἔκφρασις sería no tanto lo que nosotros entendemos por "descripción" como una general exposición detallada de algo. Por otra parte, este concepto de ἔκφρασις es lo que impulsa a Nicolás el Sofista (loc. cit.) a diferenciar la ἔκφρασις de la διήγησις, afirmando que la primera τὰ κατὰ μέρος ἐξετάζει, mientras que la διήγησις... τὰ καθόλου.

Hasta tal punto esto debió ser así que Gregorio de Corinto (pág. 251,24 vol.III Spengel, op. cit.) a la hora de definir la ἔκφρασις dice que es ἡ λεπτομερὴς διήγησις; incluso luego lo reitera (loc.cit.)

y, en vez de $\acute{\epsilon}\nu\alpha\rho\gamma\eta\varsigma$ καὶ ὑπ' ὄψιν ἄγων τὸ δηλούμενον, él afirma ἡ ἐνεργῶς καὶ σχεδὸν εἰς ὄψιν φέρουσα ἡμῖν τὸ διηγούμενον.

Es decir, para los retóricos griegos la $\acute{\epsilon}\kappa\phi\rho\alpha\sigma\iota\varsigma$ era, sin más, una "exposición detallada".

Esta concepción de la $\acute{\epsilon}\kappa\phi\rho\alpha\sigma\iota\varsigma$ lleva a estos autores a presentar un amplio abanico de posibles objetos susceptibles de ser detallados. Así Hermógenes (loc.cit.) nos ofrece seis tipos de $\acute{\epsilon}\kappa\phi\rho\acute{\alpha}\sigma\epsilon\iota\varsigma$:
 $\Gamma\acute{\iota}\nu\omicron\upsilon\tau\alpha\iota$ δὲ $\acute{\epsilon}\kappa\phi\rho\acute{\alpha}\sigma\epsilon\iota\varsigma$ προσώπων τε καὶ πραγμάτων καὶ καιρῶν καὶ τόπων καὶ χρόνων καὶ πολλῶν ἐτέρων... Γένετο δ' αὖν τις καὶ μικτὴ $\acute{\epsilon}\kappa\phi\rho\alpha\sigma\iota\varsigma$... A estos tipos Aftonio añade dos más y, además, la primavera y el verano (que Hermógenes considera tiempo) las considera καιρους; por otro lado, nos ofrece su muy nombrada $\acute{\epsilon}\kappa\phi\rho\alpha\sigma\iota\varsigma$ τῆς ἐν Ἀλεξανδρείᾳ ἀκροπόλεως, pero no se refiere a qué tipo de descripción pertenece; por su parte Teón, nombrando la fabricación del escudo homérico, la fortificación de Platea en Tucídides, etc, añade un nuevo tipo: las $\acute{\epsilon}\kappa\phi\rho\acute{\alpha}\sigma\epsilon\iota\varsigma$ τρόπων. Por último, Nicolás el Sofista añade las $\kappa\alpha\upsilon\eta\gamma\acute{\upsilon}\rho\epsilon\iota\varsigma$, a firmando a continuación ...καὶ ὁλως περὶ πολλὰ τῷ προγυμνάσματι τούτῳ χρησόμεθα.

Es decir, la amplitud de la significación que tiene el término $\acute{\epsilon}\kappa\phi\rho\alpha\sigma\iota\varsigma$ lleva implícita la gran extensión temática que pueden ofrecer las $\acute{\epsilon}\kappa\phi\rho\acute{\alpha}\sigma\epsilon\iota\varsigma$, lo que lleva, en múltiples ocasiones a un confusionismo general en estos tratadistas. Así, por ejemplo, no coinciden en cuanto a lo que es una $\acute{\epsilon}\kappa\phi\rho\alpha\sigma\iota\varsigma$ καιροῦ y lo que es una $\acute{\epsilon}\kappa\phi\rho\alpha\sigma\iota\varsigma$ χρόνου, es decir, en qué se diferencian ambas; de este modo, las $\acute{\epsilon}\kappa\phi\rho\acute{\alpha}\sigma\epsilon\iota\varsigma$ de la primavera y el verano para Hermógenes, Teón y Nicolás el Sofista son de tiempo, mientras que para Aftonio son $\acute{\epsilon}\kappa$ -

φράσεις καιρῶν, igual que la noche, coincidiendo aquí con Hermógenes, pero no con Teón, para quien la noche es tiempo. Y si Aftonio no ofrece ningún ejemplo de ἐκφράσεις χρόνου, Teón y Nicolás ni siquiera nombran la existencia de ἐκφράσεις καιρῶν e, incluso, la paz, considerada ἐκφράσεις καιροῦ por Hermógenes, Teón la inscribe en las ἐκφράσεις πραγμάτων, al igual que hace con la "descripción" del mal tiempo, por ejemplo.

El hecho de que los retóricos citen, por una parte, ejemplos de ἐκφράσεις sacados de la literatura griega, unido a algunas contradicciones en sus análisis del recurso, nos lleva a la conclusión de que la ἐκφράσεις tiene un origen poético, concretamente épico, que luego es adoptado por otros géneros literarios y, sólo posteriormente, por la oratoria, lo que lleva a Hermógenes a reconocer: Ἰστέον δὲ, ὡς τῶν ἀκριβεστέρων τινὲς οὐκ ἔθισαν τὴν ἐκφράσιν εἰς γύμνασμα ὡς προειλημμένην...

En cuanto a las contradicciones, más arriba aludidas, quizá el ejemplo más claro sea el que se relaciona con los πράγματα: esta contradicción está evidenciada tanto en Teón como en Nicolás el Sofista. El primero comienza diciendo que γίνεται δὲ ἐκφράσεις... πραγμάτων, para más adelante afirmar que ἐν δὲ τῇ ἐκφράσει φιλή τῶν πραγμάτων ἐστὶν ἡ ἀπαγγελία. ἐπιχειρήσομεν δὲ τὰ μὲν πράγματα ἐκφράζοντες... etc. Y de un modo muy similar encontramos esto en Nicolás el Sofista: ἡ μὲν γὰρ φιλήν ἔχει ἐκθεσιν πραγμάτων, ἡ δὲ περικταται θεατὰς τοὺς ἀκούοντας ἐργάζεσθαι. ἐκφράζομεν... πράγματα... etc.

2.- Más estrecha es la unión entre *descriptio* y oratoria que encontramos en los retóricos latinos, donde, por otra parte, es más

amplio el significado de la palabra latina.

Así vemos que si el *Auct. Rhet. Herenn.* (IV 39,51) se refiere a ella de un modo muy general al afirmar: *descriptio nominatur quae rerum consequentium continet perspicuam et dilucidam cum gravitate expositionem*, Cicerón la utiliza casi siempre con la significación de "definición" (*De inv.* I 49,91; *De orat.* I 48-49,212 y I 51,221-222, etc), aunque en *De orat.* III 53,206 la considera un *lumen sententiarum*: *his fere luminibus inlustrant orationem sententiae*.

Por su parte, Quintiliano, a lo largo de su obra (*Inst. Orat.*) tiende a confundir el término con el de *digressio* o *κατέκτασις* en general, si bien dentro de las egressiones deja clara la descripción de lugares (v.gr. *Inst. Orat.* IV 3,12; IX 4,138, etc), sobre todo, en IX 2,44 donde afirma: *locorum quoque dilucida et significans descriptio eadem virtuti adsignatur a quibusdam; alii τοπογραφίαν dicunt*. Y es en este mismo significado restringido de "descripción" en el que parece entenderlo Séneca, cuando afirma (*Contr.* 2 pr.3) *locorum habitus fluminumque decursus et urbium situs moresque populorum nemo descripsit abundantius*.

Pero es Horacio (*De art. poet.* 14ss.) el que afirma la necesidad de limitar el recurso en poesía, ya que, si no se elige el lugar apropiado para su colocación dentro de la obra, a pesar de la posible belleza del recurso, su mal uso o su abuso hace alarde de mal gusto: *purpureus, late qui splendeat, unus et alter/ adsuitur pannus...* (vsos. 15-16).

Por último, es un gramático, Prisciano (*Praeex.* X 29) el que trata el tema de modo más amplio, aunque, en realidad, no parece hacer otra cosa que traducir a Hermógenes cambiando el ejemplo de

Homero por uno de Virgilio; así la definición que Prisciano ofrece de la *descriptio* es prácticamente la misma que vemos en Hermógenes: *descriptio est oratio colligens et praesentans oculis quod demonstrat*.

En resumen, los autores latinos, en general, consideran la *descriptio* como un término polarizado en la oratoria, con débiles conexiones con la poesía y, por tanto, lo encontramos confundido con otros términos de la oratoria griega (ὁλοτύπως, κατέκβατος, ὑποτύπως, etc), pero no con la denominación literaria griega de ἔκφρασις; es decir, debido a la amplitud semántica de la palabra *descriptio*, los oradores latinos utilizan acepciones muy diversas del término, considerando el recurso de la *descriptio* como un ejercicio de la oratoria, como un ornato del discurso, hasta llegar a Prisciano, para quien el recurso tiene una más amplia aplicación a partir de la *fabula* y la *narratio*: *Sciendum autem, quod quidam non posuerunt descriptionem in praexercitamentis, quasi preoccupatam et in fabula et in narratione: in illis enim quoque describimus et loca et fluvios et personas et res*.

3.- Si en los textos antiguos encontramos este, al menos aparente, confusionismo, vamos a ver, lo más brevemente posible, qué nos dicen los modernos trabajos acerca del tema.

Volkmann, en su obra *Die Rhetorik der Griechen und Römer*, a partir de Cornif. IV 39,51: *descriptio, quae rerum consequentium continet perspicuam et dilucidam cum gravitate expositionem* (= *Rhet. Herenn.*, cfr.s.), centra su trabajo fundamentalmente en la oratoria, aunque algunas de sus afirmaciones son aplicables también a la poesía, por ejemplo cuando dice que *Bei gewöhnlichen Privatsachen ist eine gedrängte Darstellung*

am Platze mit sehr sorgfältiger Wahl der Worte, damit alles klar und deutlich sei, alles gleichförmige, monotone aber vermieden werde (op.cit. pág.136) e, incluso, un poco más adelante recoge de Schol. Dem. XIX 65 el carácter objetivo propio de la *ἐκφρασις*.

En la misma línea, pero algo más extensos, están los trabajos de Lausberg y Barthes. Para el primero (*Manual de Retórica Literaria*) la *descriptio* o *ἐκφρασις* es "la descripción detallada de una persona o de un objeto" (op.cit., vol.II pág.427) y es la *ἐνδρυετα* el principal objetivo de esta *descriptio*. No deja, por otro lado, claro cuál o cuáles son las diferencias entre esa *ἐνδρυετα* o *evidentia* y la *descriptio*, hasta el punto de que a la hora de tratar la segunda nos remite a la primera; no obstante, por la estructura de su obra podemos colegir que la *evidentia* es algo más *in mente*, mientras que la *descriptio* viene a ser un ejercicio práctico en el que se pone de manifiesto, como principal objetivo, esa *evidentia*.

Barthes (*La retórica antigua*) afirma que las descripciones *sono state fortemente codificate* y las coloca en el eje aspectual o durativo de la *narratio*. En la misma línea que los *rétores* griegos, afirma que puede haber descripciones de tiempo, períodos, edades, etc; nos parece, por otra parte, muy acertada la delimitación que hace de la *repetita narratio*.

De manera muy diferente aborda el tema Borinski; este autor, en su obra *Die Antike im Poetik und Kunsttheorie*, no ofrece un estudio teórico del recurso, sino que se refiere, sobre todo, a algunas descripciones, fundamentalmente pictóricas, de los autores clásicos, haciendo sobre ellas interesantes observaciones generalmente

desde el punto de vista artístico.

Y estas son, en líneas generales, las pautas que sigue el resto de los estudiosos modernos: teorización de la *ἐκφρασις* oratoria o análisis particulares de determinadas *ἐκφράσεις* literarias (recuérdese en este sentido a Castiglioni, *Studi intorno alle Fonti e alla Composizione delle METAMORFOSI di Ovidio*, o a Cupaiolo, *Itinerario della poesia latina nel I secolo dell'Impero*). Por este motivo se nos hace necesario intentar una delimitación del recurso desde el punto de vista poético y diferenciar, en lo posible, la *ἐκφρασις/descriptio* oratoria de la poética.

III.- DELIMITACION DE LA "ΕΚΦΡΑΣΙΣ" / DESCRIPTIO POETICA.

1.- La *ἐκφρασις* es una figura estilística poética que encontramos ya en las primeras obras épicas griegas. Sus particulares características la convirtieron en un útil recurso para el discurso, por lo que pronto fue adoptada por la oratoria dotándola de otras características propias de este género y ajenas, por tanto, a la *ἐκφρασις* poética.

Y debió ser así como la *ἐκφρασις* se convirtió en un fragmento móvil del discurso y constituyó un ejercicio de declamación: de este modo encontramos que la mayoría de los autores clásicos nos ofrecen estudios acerca de la *ἐκφρασις/descriptio* como uno de los más importantes *praeexercitamina*, debido al auge que alcanzó la oratoria, más que como el recurso estilístico de la poesía que fue en sus comienzos.

Su inclusión en la oratoria provocó, además, que la finalidad originaria de la *ἐκφρασις* poética, esto es, la *ἐνδργεια*, quedase oculta, en primer término, por la pretensión de los oradores de ofrecer mayor brillantez a su discurso y, en segundo lugar, por la finalidad propia del discurso, la persuasión.

Y es esta "nueva" finalidad de la *ἐκφρασις*, la persuasión añadida a la evidencia, la que mueve a los antiguos estudiosos a aumentar o añadir unas connotaciones subjetivas dentro de la figura que antes apenas se vislumbraban o ni siquiera poseía. En este sentido, recordemos los consejos de Nicolás el Sofista (*Rhet. Graec.* de Spengel, vol.III pág.492): δεῖ δέ, ἡνύκα δὲ ἐκφράζωμεν καὶ μάλιστα ἀγάλ-

ματα τυχόν ἢ εἰκόνας ἢ εἷ τι ἄλλο τοιοῦτον, κερᾶσθαι λογισμοὺς προστιθέναι τοῦ τοιοῦδε ἢ τοιοῦδε παρὰ τοῦ γραφέως ἢ πλάστου σχήματος, οἷον τυχόν ἢ ὅτι ὀργιζόμενον ἔγραψε διὰ τήνδε τὴν αἰτίαν, ἢ ἠδόμενον, ἢ ἄλλο τι κᾶθος ἐροῦμεν συμβαῖνον τῇ περὶ τοῦ ἐκφραζομένου ἱστορίᾳ. O también la afirmación de Auct. Herenn. (IV 39,51): *hoc genere exortationis vel indignatio vel misericordia potest commoveri, cum res consequentes comprehensae universae perspicua breviter exprimuntur oratione*, donde el "adorno" (como generalmente se considera a la *descriptio* oratoria) debe poseer la suficiente carga subjetiva para poder *commovere*.

En resumen, la *ἐκφρασις*/*descriptio* es, en su origen, un recurso poético, épico, que luego es adoptado por la oratoria, adquiriendo así una serie de particularidades que en principio no poseía: encontramos, de este modo, que en oratoria sigue un camino diferente al que sigue en poesía; en este caso, los autores, siguiendo la tradición literaria, despojan al recurso de los elementos propios de la oratoria, adquiriendo, en determinado momento histórico, una utilidad que en sus orígenes apenas se vislumbra y, posteriormente, llega a ser utilizado de un modo retórico muy similar tanto en oratoria como en poesía: se persigue en gran medida la brillantez del orador/poeta; en este sentido quizá el poeta latino que mejor representa este tipo de *descriptiones* sea Lucano.

Por otro lado, de las tres *narrationis partes*, a saber, el *initium*, la *digressio* y el *transitus*, la *digressio* tenía como contenidos principales la *descriptio* y la *repetita narratio*, persiguiendo ambas una mayor claridad: el hecho de que las dos sean *digressiones* así como el que ambas se fijan en el detalle, ha provocado que los estudio

sos retóricos lleguen a entremezclar ambas partes que, en realidad, son muy diferentes. En efecto, la *descriptio* se fija en las cualidades estáticas del objeto descrito y, por tanto, no admite, en principio, proceso alguno, ya que éste pertenece a la narración; por el contrario, la *repetita narratio* es una detallada ampliación de los hechos referidos en la narración y, en consecuencia, suele abundar en procesos. La confusión en los rétores es patente y seguramente se debía a que ambos ejercicios de declamación se hacían indistintamente debido a su minuciosidad; así, Nicolás el Sofista (loc.cit.) afirma que *ἐκφρασίς ἐστὶ λόγος ἀφηγηματικὸς*, lo que también se podría aplicar a la *repetita narratio*, añadiendo posteriormente que *...γυμνάσει ἡμᾶς ἡ ἐκφρασις πρὸς τὸ διηγηματικὸν μέρος, πλὴν ὅσον οὐ φιλήν ἀφήγησιν ποιούμενη, ἀλλὰ παραλαμβάνουσα τὰ ἐργαζόμενα τὴν ἐνέργειαν καὶ ὑπ' ὅφειν ἡμῶν ἀγοντα ταῦτα...* Y se debe precisamente a esta confusión entre *descriptio* y *repetita narratio* el que los estudiosos consideren el contenido de la segunda encuadrado dentro de la primera.

Debido a que nuestro trabajo se va a limitar a la *ἐκφρασις/descriptio* poética en la épica latina, parece obligado determinar entre ambas *ἐκφράσεις*, la oratoria y la poética, algunas diferencias que están íntimamente ligadas al género al que pertenecen. Así podemos afirmar que la *ἐκφρασις* oratoria tiene una influencia directa sobre el público por medio de los instrumentos propios del género (tono, modulación, gestos, etc), mientras que la *ἐκφρασις* poética posee una influencia sobre el público a través de la *μύμησις καθόλου* de la realidad humana y extrahumana. Asimismo el fin de la *ἐκφρασις* oratoria va íntimamente ligado al fin del discurso; es decir la *descrip*

ción clara y evidente tiene como última finalidad la persuasión, mientras que el fin fundamental de la *ἐκφρασις* poética es una mejor comprensión del relato por medio de la evidencia.

2.- Una vez aclarados estos puntos podemos intentar una definición del recurso estilístico llamado *ἐκφρασις* o *descriptio* diciendo que es una exposición detallada de las cualidades estáticas de un objeto o ser viviente que tiene como finalidad primordial la *evidencia* o *ἐνάργεια* mediante la contemplación objetiva (real o ficticia) del autor. Esta exposición viene delimitada dentro del relato por medio de unas fórmulas y ofrece una variable extensión y un contenido múltiple.

En cuanto exposición detallada, la *ἐκφρασις* nos puede ofrecer del objeto descrito o bien una visión pormenorizada del conjunto, o bien una detallada exposición de determinadas partes sobre las que el autor quiere llamar la atención del lector.

Dentro del relato, la *ἐκφρασις* es similar a una instantánea, a la fotografía de un objeto que, aunque movido en sus detalles, se halla en el marco de una simultaneidad (cfr. H. Lausberg, op.cit. vol.II pág.224), lo que confiere al recurso su carácter estático.

Por otra parte, ese carácter estático ha llegado hasta nosotros inalterado en el significado de la propia palabra; así, si recurrimos al diccionario de la RAE veremos que el verbo "describir" en primer término significa "delinear, dibujar, figurar una cosa, representándola de modo que dé cabal idea de ella".

En esta simultaneidad de los detalles, en el propio carácter estático del recurso, es donde radica la confusión de los antiguos,

ya que constituye la principal diferencia con la *repetita narratio*, pues es esta característica de la *ἐκφρασις* la que determina su contenido y explica que cualquier tipo de proceso *per se* no pueda constituirse en objeto de *descriptio*, ya que un proceso se puede contar, referir o relatar, pero nunca describir (esto no significa, como más adelante veremos, que no podamos encontrar "narrado" un proceso dentro de una *ἐκφρασις*).

La exposición la realiza el poeta de una manera aparentemente objetiva, persiguiendo con ello la *evidentia*. El autor, pues, se sitúa fuera del objeto y lo coloca ante nuestros ojos tal como es, pero tanto la objetividad del escritor como la realidad del objeto son, en general, apariencias o disfraces del poeta para lograr esa *evidentia* que intenta conseguir. En definitiva tanto la objetividad como la realidad (por otra parte estrechamente unidas) tienen una importancia relativa en cuanto a su veracidad o falsedad se refiere, hasta el punto de que en ocasiones se recurre a la *ἐκφρασις* para, bajo la apariencia objetiva que posee la figura, emitir juicios y opiniones subjetivas (v.gr. en muchas prosopografías se introducen elementos propios de las etopeyas); y de igual manera vemos que sucede con la aparente realidad: la minuciosidad de los detalles provoca en el lector una *evidentia* de que el objeto descrito es real, logrando así el poeta su propósito de que algo cuya realidad, en numerosos casos, es imposible, el lector lo tenga ante los ojos como algo "creíble" que, en general, es lo que busca el autor, la "credibilidad" más que la realidad; así por ejemplo, lo vemos en las descripciones de los muchos lugares fic-

ticios (de imposible verificación) o de los fabulosos seres mitológicos (creíbles en mayor o menor medida, pero nunca reales).

De todo lo expuesto fácilmente podemos deducir que el contenido de la *ἔκφρασις* es múltiple, pero esto no significa que sea absoluto; en nuestro estudio vamos a diferenciar tres tipos: descripciones de lugares (*descriptions locorum*, *ἔκφρασεις τόπων*), descripciones de cosas u objetos (*descriptions rerum*, *ἔκφρασεις εἰκόνων*) y descripciones de personas o animales (*descriptions personarum et ferarum*, *προσωπογραφίαι*), añadiendo al final un grupo de descripciones compuestas (*descriptions commixtae*, *ἔκφρασεις συνευγμέναι*) por la adición de los anteriores contenidos.

Es decir, recordando a los antiguos rétores, para nosotros no son susceptibles de constituirse en contenido de descripción las batallas, el tiempo, las tempestades, las construcciones de ciudades mientras se están realizando, los sentimientos humanos (como alegría, desesperación, dolor, etc), las celebraciones militares o religiosas, etc: consideramos que todo ello conlleva procesos que, como tales, pertenecen a la *narratio* constituyendo diferentes *egressiones* de la misma (*repetita narratio*, peripecias, anécdotas, etc).

Ahora bien, el hecho de que los procesos no puedan ser objeto de descripción no significa que dentro de muchas *ἔκφρασεις* no encontremos narrados procesos. En realidad estos procesos relatados dentro de la figura estilística no son objeto de la descripción, sino meras interpretaciones subjetivas del poeta; así, por ejemplo, en la colcha de Tetis y Peleo que nos describe Catulo (*Carm.* LXIV 50-266) encontramos abundante narración con la que el autor nos cuenta su

interpretación de lo allí representado: estáticas escenas de diferentes momentos de la historia, diversas posturas para expresar el movimiento, gestos en los rostros que manifiestan determinados sentimientos, etc; debemos recordar que este tipo de interpretaciones es muy frecuente en las descripciones de obras de arte.

Por otra parte, la extensión del recurso no está regulada por ninguna norma conocida por nosotros, si bien parece, en general, determinada por el contenido y por el uso que de la figura quiera hacer el poeta. Y si por una parte, vemos que, a causa de que su objetivo es la *evidentia*, los autores intentan con frecuencia no ofrecer una extensión exagerada, por otra parte muchos poetas, debido a la pretensión de brillantez que observábamos en la oratoria, tienden a ofrecernos una extensión desmesurada (v.gr. Lucano).

Por último, falta añadir que las ἐκφράσεις aparecen señaladas en el relato con unas marcas formales, que nosotros vamos a denominar fórmulas, y que sirven para encuadrar la figura en su contexto: la fórmula introductoria, rompiendo el hilo del relato, nos sumerge en la descripción, mientras que la ἀφοδος retoma de nuevo el relato en el punto en que había quedado.

Resumiendo, podemos afirmar que la ἐκφρασις, como recurso estilístico de contenido descriptivo, es uno de los medios de expresión más claramente poético cuyas particulares características le diferencian de los otros tipos de excursus, incluso de aquellos en los que puede tener cabida una determinada descripción, como algunas comparaciones, ya que si ésta pretende equiparar algo con la realidad (en ocasiones minuciosamente descrito), la *descriptio* busca una presentación de esa realidad, la *evidentia*.

//

CAPITULO II
DESCRIPTIONES LOCORUM
(ἐκφράσεις τόπων)

I.- PRECISIONES.

Agrupamos bajo este epígrafe las llamadas ἐκφράσεις τόπου (1) en sus diferentes manifestaciones. Debido a la diversa naturaleza de los *loci* descritos, vamos a dividir su estudio en tres grupos: descripciones de lugares reales o identificables en mayor o menor medida; descripciones de lugares imaginarios que, con una *positio* real son, en cambio, de imposible verificación; descripciones del llamado *locus amoenus*.

Evidentemente entre los tres grupos no encontramos una frontera claramente delimitada, por lo que podemos hallar un lugar real o identificado descrito con los elementos de un *locus amoenus* o un lugar imaginario cuya *positio* real también aparece descrita: estos casos, en el trabajo, tenderemos a clasificarlos atendiendo a la significación que, a nuestro entender, el autor quiere conferir a esa *descriptio* dentro de su contexto; seguimos, pues, en este punto, unas pautas interpretativas.

Por otra parte, para la descripción de un lugar REAL aceptamos el término TOPOGRAFIA frente al de TOPOTHESIA para la descripción de un lugar FICTICIO. El empleo de esta nomenclatura lo hemos basado en las definiciones que los autores latinos dan de ambas palabras, así Servio en *Aen.* I 159 (2), *Schem. dian.* 11 y 12 (3) y Lactancio *Theb.* II 32 (4); no obstante hemos de precisar que si bien las definiciones nos parecen claras, no así la aplicación que Servio y los *Schem. dian.* hacen de ellas; a nuestro entender, ambos autores aplican los adjetivos *verus* y *fictus* no al *locus*, como en las definiciones, sino a la *positio*: así, resulta que consideran topografía a la

descriptio positionis verae loci y *topothesia* la *descriptio positionis fictae loci* y esto explica que llamen *topothesia* a la descripción de un puerto tan real como lo era el de Cartagena (con él, al menos, lo identifica Servio en su comentario, cfr. n.2). Así pues, teniendo presente la oposición existente entre *locus verus* y *locus fictus*, debemos anotar aquí algunas precisiones que vamos a tener en cuenta en nuestra clasificación: en efecto, la topografía es la descripción de un lugar real, pero que sea real no quiere decir que esté necesariamente identificado y ni siquiera situado en su punto geográfico real, sino que puede responder a un modelo real (5), aunque este modelo no esté localizado donde el autor lo coloca. También estamos de acuerdo con que *topothesia* es la descripción de un lugar ficticio, pero ello no conlleva el hecho de que no se mencione su localización (es más, con frecuencia aparece localizado), sino que se trata de un lugar de todo punto imaginario, opuesto a real, es decir, que su comprobación es imposible y, por tanto, no responde a modelo real alguno. Hechas estas afirmaciones, concluimos diciendo que el ejemplo de topografía de los *Schem. dian.* 11 (3) está bien escogido: efectivamente Virgilio describe allí (*Aen.* VII 563 ss.) no sólo un lugar real, sino incluso identificado, con independencia de que luego sitúe allí algo tan irreal como la gruta de Alecto.

Por otra parte, nuestra opinión parece coincidir con la de Lactancio Plácido para quien la bajada a los *inferi* es una *topothesia*, un lugar irreal, aunque esté situado en un monte tan real como el Ténaro (que aparece nombrado en la *écfrasis*); en cuanto a la topografía también este autor la delimita más al afirmar que *...veri loci facies demonstratur* (4).

Queremos, finalmente, añadir que somos del todo conscientes de la afinidad de ambos términos que, ya en la Antigüedad, no eran aceptados con la misma significación por todos y así los encontramos con un significado totalmente opuesto, por ejemplo, en Polyb. Sard. en *Schem.* III p.109, 4-13 (6): todo ello explica las dificultades a las que nos enfrentamos al abordar la materia.

II.- FORMULAS.

A) FORMULAS INTRODUCTORIAS.-

1) La fórmula más característica para introducir una *ἐκφρασις τόπου* es la compuesta por las palabras *est locus*, hasta el punto de que algunos estudiosos modernos como Franz Bömer (7) comentando una *ἐκφρασις* introducida por *est via sublimis* (*Met.* I 168) afirma que es una *ἐκφρασις* del tipo *est locus*, en vez de decir sencillamente *ἐκφρασις τόπου*, puesto que *est locus* no es la única fórmula para introducir una descripción de un lugar.

1.a.- Esta fórmula, aunque no es la más frecuente, es sin embargo la primera que encontramos en la épica latina; en efecto, aparece en la *ἐκφρασις τόπου* del famoso fragmento de Ennio compuesto de un solo verso: *Ann.* I, XVIII (=23):

Est locus Hesperiam quam mortales perhibebant.

En otras ocho *descriptiones loci* aparece tal fórmula:

Verg. *Aen.* I 530: *Est locus, Hesperiam...*

Verg. *Aen.* III 163: *Est locus, Hesperiam... (=I 530)*

Verg. *Aen.* VII 563: *Est locus Italiae...*

Ovid. *Met.* II 195: *Est locus, in geminos ubi...*

Ovid. *Met.* VIII 788: *Est locus extremis Scythiae...*

Ovid. *Met.* XV 332: *Est locus Arcadiae...*

Stat. *Theb.* II 32: *Est locus -Inachiae dixerunt Taenara gentes-*

Sil. Ital. *Pun.* XI 505: *Est locus, Aetoli signat...*

La importancia de esta fórmula quizá radique no sólo en que es la primera en aparecer en latín, sino también en que ha dado lugar al grupo más numeroso de fórmulas introductorias para las *ἐκφρασεις τόπου*.

Encontramos ciertamente un nutrido grupo de fórmulas introductorias en cuya composición entra a formar parte el verbo *esse*.

1.b.- En este grupo vemos en primer lugar aquellas fórmulas en las que aparece *est* seguido del sustantivo correspondiente al lugar descrito:

Ovid. *Met.* I 168: Est via sublimis...

Ovid. *Met.* I 568: Est nemus...

Ovid. *Met.* IV 432: Est via declivis...

Ovid. *Met.* IX 334: Est lacus...

Ovid. *Met.* X 644: Est ager...

Ovid. *Met.* XI 229: Est sinus...

Luc. *Phar.* III 65: ...est insula nobilis...

1.c.- Otras veces aparece seguido del adjetivo que determina al lugar descrito:

Verg. *Aen.* VIII 597: Est ingens...lucus

Ovid. *Met.* V 409-410: Est medium.../...aequor

Dos veces vemos el verbo *esse* en plural:

Ciris 101: Sunt Pandionis vicinae sedibus urbes...

Verg. *Aen.* VI 893: Sunt geminae...portae

1.d.- También aparece seguido de un ablativo:

Verg. *Aen.* I 159: Est in secessu longo locus...

Verg. *Aen.* II 21: Est in conspectu Tenedos...

Verg. *Aen.* II 713: Est urbe egressis tumulus...

Verg. *Aen.* XI 522: Est curvo anfractu valles...

Ovid. *Met.* XIII 924: Sunt viridi prato confinia litora... (donde el verbo va en plural).

1.e.- O de un adverbio:

Verg. *Aen.* V 124: Est procul... saxum

Ovid. *Met.* XI 592: Est prope... spelunca

Ovid. *Met.* XIII 429: Est, ubi... tellus

Ovid. *Met.* XV 296: Est prope... tumulus

Val. Flac. *Arg.* III 398-399: Est procul.../ Cimmerium domus...

1.f.- Al lado de este formulismo característico con la forma *est* (sólo dos veces *sunt*) en primer lugar, encontramos un buen número de fórmulas donde aparece el verbo *esse*, pero generalmente en un tiempo pasado (imperfecto o perfecto de indicativo). Así vemos que aparece como fórmula el sustantivo (o adjetivo) descrito y el verbo *esse* en pasado:

Verg. *Aen.* I 12: Urbs antiqua fuit...

Verg. *Aen.* VI 237: Spelunca alta fuit...

Verg. *Aen.* VII 59: Laurus erat...

Verg. *Aen.* IX 381: Silva fuit...

Ovid. *Met.* III 155: Vallis erat...

Ovid. *Met.* III 407: Fons erat...

Ovid. *Met.* VI 218: Planus erat...

Ovid. *Met.* VIII 334: Concava vallis erat...

Ovid. *Met.* X 86: Collis erat...

Ovid. *Met.* XIV 51: Parvus erat gurgis...

Ovid. *Met.* XIV 661: Ulmus erat...

Luc. *Phar.* III 399: Lucus erat...

Stat. *Theb.* II 707: Quercus erat...

Stat. *Theb.* IX 586: Quercus erat...

En Ovidio y Lucano encontramos esta fórmula con el verbo en pre

sente de indicativo:

Ovid. *Met.* II 761: ... domus est...

Ovid. *Met.* VII 409: Specus est...

Luc. *Phar.* II 610: Urbs est...

1.g.- Un adverbio con el verbo en presente o pasado:

Verg. *Aen.* III 22: Forte fuit... tumulus

Verg. *Aen.* VI 540: Hic locus est...

Ovid. *Met.* V 385: Haud procul... lacus est

Ovid. *Met.* VII 622-623: Forte fuit iuxta.../... quercus

Ovid. *Met.* VIII 624: Haud procul hinc stagnum est

aunque, a veces, el paraje donde se encuentra el lugar descrito

viene expresado por un circunstancial:

Verg. *Aen.* IX 86: Lucus in arce fuit summa...

Ovid. *Met.* III 708: Monte fere medio est...

Ovid. *Met.* IV 214: Axe sub Hesperio sunt pascua...

Ovid. *Met.* XII 39: Orbe locus medio est...

Ovid. *Met.* XIII 910: Ante fretum est...

1.h.- En ocasiones la formula aparece con la *descriptio* ya ini
ciada:

Verg. *Aen.* IV 481: ... locus est, ubi...

Verg. *Aen.* XI 849-850: ... fuit ingens.../... bustum

Ovid. *Met.* X 691: ... fuerat prope... recessus

Luc. *Phar.* VIII 444: ... hinc... est Aegyptos

2) Si bien es cierto que las ἐκφράσεις introducidas por el verbo *esse* constituyen el grupo más nutrido de *descriptiones locorum* a partir de la esclerotizada fórmula *est locus*, no menos cierto es que hay (con

un uso menos copioso, pero también insistente) un grupo de verbos que aparecen introduciendo este tipo de descripciones.

2.a.- Después de *esse*, el verbo más utilizado es *stare* que encontramos trece veces:

Enn. *Ann.* VII, XXIV (=262-3): ...longique cupressi/ stant...et...buxum

Verg. *Aen.* XII 766-767: forte... oleaster.../hic steterat...

Ovid. *Met.* VIII 743: stabat... quercus

Luc. *Phar.* X 509-510: ... insula quondam/ in medio stetit...

Val. Flac. *Arg.* I 580: Stat rupes...

Val. Flac. *Arg.* V 109: ... sinus stat...

Val. Flac. *Arg.* VIII 217: Insula... Peuce stat

Stat. *Ach.* I 593-594: Lucus.../stabat...

Stat. *Theb.* V 419-420: Silva capax.../...stat

Stat. *Theb.* IX 492-494: Stabat.../fraxinus...

Stat. *Theb.* X 84-86: Stat.../lucus iners...

Sil. Ital. *Pun.* III 669: Stat fano vicina,... lympa

2.b.- Menos frecuente es la forma *iacet*:

Verg. *Aen.* III 104: Creta... medio iacet insula ponto

Verg. *Aen.* III 692: Sicanio praetenta sinu iacet insula contra

Val. Flac. *Arg.* II 629: Terra sinu medio... iacet...

Sil. Ital. *Pun.* XIV 11: Ausoniae pars magna iacet Trinacria tellus

A pesar de que sólo la encontramos cuatro veces, debemos hacer notar varias coincidencias: en primer lugar, tres de los cuatro ver sos comienzan con un nombre propio y, precisamente, se trata de tres descripciones de islas; en segundo lugar, las descripciones son de lugares situados en el mar: *medio...ponto*, *Sicanio...sinu*, *sinu...medio*.

2.c.- Asimismo aparece la forma *colitur*:

Verg. *Aen.* III 13: Terra procul... colitur

Verg. *Aen.* III 73: Sacra mari colitur medio... tellus

Sil. Ital. *Pun.* XV 192: Urbs colitur...

y, relacionada con ella, una vez encontramos *incolitur*:

Verg. *Aen.* VIII 478: Haut procul hinc... incolitur

2.d.- Dos veces aparece el verbo *tollere* y una vez su compuesto *attollere*:

Verg. *Aen.* VII 408: ...hinc fuscis... tollitur...

Luc. *Phar.* IV 157: Attollunt... geminae... rupes

Sil. Ital. *Pun.* XV 220-221: Carthago.../...tollit

2.e.- Por último, dos veces encontramos la forma *imminet* y una *prominet*, y las tres en Ovidio:

Ovid. *Met.* IV 525: Inminet... scopulus

Ovid. *Met.* VII 779: Collis apex... inminet

Ovid. *Met.* XIII 778-779: Prominet.../collis...

3) En este tercer apartado agrupamos una serie muy numerosa de verbos diferentes, pero con una significación parecida.

3.a.- El grupo más homogéneo es el que recoge las acepciones castellanas de "ver" o "contemplar". Cuatro veces aparece el verbo **specio* en composición, pero se trata de diferentes verbos compuestos:

Verg. *Aen.* VI 548: Respicit...

Verg. *Aen.* VII 29-30: Hic... ingentem... lucum/ prospicit...

Verg. *Aen.* XII 896: Saxum circumspicit ingens...

Sil. Ital. *Pun.* III 478: Conspectae... Alpes

Dos veces encontramos al verbo *cernere* introduciendo *descriptiones locorum*:

Verg. *Aen.* III 551-552: Hinc sinus.../cernitur...

Asimismo tres veces aparece el verbo *videre*:

Verg. *Aen.* VI 703-704: Interea videt.../seclusum nemus...

Ovid. *Met.* IV 297: ...videt hic stagnum...

Val. Flac. *Arg.* II 16-17: Metus ecce deum damnata.../Pallene,...vident

3.b.- El segundo grupo lo componen aquellos verbos que de alguna manera estan referidos a los límites: ya sean los propios lindes del lugar descrito, ya sea que el lugar descrito forme parte de determinados linderos:

Ovid. *Met.* I 313-314: Separat.../terra ferax...

Ovid. *Met.* VIII 329-331: Silva.../incipit...

Luc. *Phar.* VI 333-334: Thessaliam.../...coercet

Luc. *Phar.* IX 431: At, quaecumque... complectitur

Un sentido más amplio encontramos en:

Luc. *Phar.* V 232: Qua maris angustat...

3.c.- Un tercer grupo lo forman verbos que indican dirección:

Verg. *Aen.* VI 638: Devenere locos...

Ovid. *Met.* X 53: Carpitur adclivis... trames

Luc. *Phar.* IX 347: Torpentem Tritonos adit... paludem

Val. Flac. *Arg.* II 332: Ventum erat ad rupem...

Stat. *Ach.* I 106: Longaevum Chirona petit: domus...

Sil. Ital. *Pun.* XV 168: Occurrunt moenia Graiis...

3.d.- Otro grupo lo forman verbos que indican extensión:

Ovid. *Met.* XIII 724: Haec excurrit...

Luc. *Phar.* II 399: Mons... se porrigit

Luc. *Phar.* III 375-377: Haut procul.../explicat

Sil. Ital. *Pun.* III 654: Ad finem caeli... tenduntur

Sil. Ital. *Pun.* V 480-481: Annosa... tendebat.../aesculus...

Sil. Ital. *Pun.* XIII 526: In medio vastum late se tendit inane

3.e.- Otros verbos estan en estrecha relación con el objeto descrito, por ejemplo, los que referidos a montes, colinas, túmulos, etc, indican "elevación del terreno": en este sentido aparece la forma *riget* en Ovidio:

Ovid. *Met.* XI 150-151: ...riget.../Tmolus...

De manera parecida *horrebat* en Silio:

Sil. Ital. *Pun.* IV 741-742: Horrebat.../...Apeninus...

Con igual acepción aparece *petit*:

Luc. *Phar.* V 72: ...Parnasos... petit aethera

Y también Lucano presenta un gráfico empleo del verbo *tumere*:

Luc. *Phar.* IV 11-12: Colle tumet modico.../pingue solum...

Dentro de este grupo también estan comprendidos los verbos relacionados con el fluir de las aguas:

Luc. *Phar.* I 213: Fonte cadit modico...

Luc. *Phar.* V 463: Hapso gestare...

Val. Flac. *Arg.* VIII 185: Haud procul hinc... ruit exitus

Sil. Ital. *Pun.* V 4-5: At parte e laeva.../...lacus humectabat

Sil. Ital. *Pun.* VI 140: Turbidus... sulcat harenas

Sil. Ital. *Pun.* VIII 179-180: Haud procul hinc.../labitur

3.f.- Hay, por fin, un grupo de verbos cuyo contenido semántico es muy heterogéneo, pero que refieren alguna circunstancia, generalmente geográfica, del lugar descrito:

Verg. *Aen.* VI 136: ...latet arbore opaca

Verg. *Aen.* VI 273-274: Vestibulum ante ipsum.../...posuere cubilia

- Verg. *Aen.* VI 440: Nec procul hinc... monstrantur
- Verg. *Aen.* VII 82-83: ... lucosque sub alta/ consulit Albunea
- Ovid. *Met.* V 346: Vasta... ingesta est insula
- Ovid. *Met.* V 587: Invenio... aquas
- Ovid. *Met.* XV 739: Scinditur... circumfluit amnis
- Luc. *Phar.* III 60-61: Qua mare... aut obruit.../aut scidit
- Luc. *Phar.* IV 455: Independent cava saxa mari...
- Luc. *Phar.* VI 19: Non opus... tuetur
- Luc. *Phar.* IX 5: Qua niger astriferis conectitur axibus aer
- Luc. *Phar.* IX 448: ... Syrtis excipit...
- Val. Flac. *Arg.* I 827-828: Cardine sub nostro.../ Tartarei sedet aula...
- Val. Flac. *Arg.* II 431: ... crescitque Electria tellus
- Val. Flac. *Arg.* IV 177: Litore in extremo spelunca apparuit...
- Stat. *Ach.* I 447: Prima... congregat Aulis
- Stat. *Theb.* V 49-50: Premitur circumfluit.../ Lemnos
- Stat. *Theb.* V 152-153: Tunc viridis late lucus.../...opacat
- Stat. *Theb.* VI 256: Vallis sedet...
- Sil. Ital. *Pun.* I 194: ...Libye torretur...
- Sil. Ital. *Pun.* IV 82-83: Caeruleas Ticinus aquas.../...servat
- Sil. Ital. *Pun.* XII 113: ...docet ille...
- Sil. Ital. *Pun.* XII 355-356: Insula.../fastigatur
- Sil. Ital. *Pun.* XIV 239-240: Hic specus.../ caecum iter... pandit
- Sil. Ital. *Pun.* XIV 641-642: Totum... per orbem... non aequassent
- Panegy. *Mess.* 151: Nam circumfuso consistit in aere tellus

4) Encontramos alguna *descriptio loci* que comienza con frase nominal:

Luc. *Phar.* IX 411: Tertia pars rerum Libye...

aunque hay que hacer notar que dos versos más abajo (v. 413) aparece una segunda apódosis, coordinada adversativa con ésta, donde leemos *pars erit Europae*.

Algunas veces introduce Virgilio una ἔκφρασις τόπου con un participio pretérito como forma verbal:

Verg. Aen. III 533: Portus... curvatus

Verg. Aen. III 570: Portus... immotus

Verg. Aen. VI 42: Excisum Euboicae latus...

5) Queremos agrupar aquí, porque nos parece significativo el número de veces (seis) que las encontramos, aquellas *descriptions locorum* que ya hemos visto, pero disgregadas, y que comienzan por *haud procul*:

Verg. Aen. VIII 478: Haud procul hinc... incolitur

Ovid. Met. V 385: Haud procul... lacus est

Ovid. Met. VIII 624: Haud procul hinc stagnum est

Luc. Phar. III 375: Haud procul...

Val. Flac. Arg. VIII 185: Haud procul hinc... ruit

Sil. Ital. Pun. VIII 179: Haud procul hinc...

Donde cuatro de las seis veces *haud procul* va precisado por *hinc*, por otra parte Virgilio varía la negación:

Verg. Aen. VI 440: Nec procul hinc...

B) ἄφ' ὧν.-

Frente a la variedad de fórmulas que encontramos para introducir ἔκφρασις τόπου, las que indican que de nuevo entramos en la narración son mucho más precisas.

1) El formulismo más utilizado es el demostrativo *hic*, *haec*, *hoc*

y los adverbios de lugar formados con esta misma raíz.

1.a.- Este demostrativo, como adjetivo o pronombre, es el que mayor número de veces nos encontramos recogiendo el hilo del relato:

Ciris 110: Hanc urbem...

Verg. *Aen.* I 534: Hic cursus fuit...

Verg. *Aen.* II 716: Hanc... sedem... in unam

Verg. *Aen.* III 167: Hae... sedes

Verg. *Aen.* III 558: ... haec illa Charybdis

Verg. *Aen.* VI 142: Hoc... munus

Verg. *Aen.* VI 445: His... locis

Verg. *Aen.* VI 542: Hac...

Verg. *Aen.* VI 897-898: His ibi tum.../... dictis

Verg. *Aen.* VII 64: Huius...

Verg. *Aen.* VIII 481: Hanc... florentem

Verg. *Aen.* IX 88: Has...

Ovid. *Met.* II 198: Hunc...

Ovid. *Met.* IV 528: Hunc...

Ovid. *Met.* V 359: Hanc... cladem

Ovid. *Met.* X 695: Hunc...

Ovid. *Met.* XII 64: ... haec...

Ovid. *Met.* XIII 728: Hac...

Ovid. *Met.* XIII 735: Hanc...

Ovid. *Met.* XIV 55: Hunc...

Luc. *Phar.* II 625: Hoc...

Luc. *Phar.* III 377-378: Haec.../ rupes...

Luc. *Phar.* III 426: Hanc...
 Luc. *Phar.* V 468: Hoc... loco
 Luc. *Phar.* VI 413: Hac ubi... tellure
 Luc. *Phar.* IX 368: His igitur... locis...
 Luc. *Phar.* IX 444: Hac...
 Val. *Flac. Arg.* I 597: ... hunc...
 Val. *Flac. Arg.* I 846: Has... in sedes
 Val. *Flac. Arg.* VIII 220: ... in hoc... litore
 Stat. *Ach.* I 116: Haec...
 Stat. *Ach.* I 594: ... huius...
 Stat. *Theb.* II 55: Hac...
 Stat. *Theb.* II 710: Huic...
 Stat. *Theb.* IX 495: Huius...
 Sil. *Ital. Pun.* III 662: Has... valles
 Sil. *Ital. Pun.* XII 376: Hoc habitu terrae...
 Sil. *Ital. Pun.* XIV 79-80: His.../... terris
 Sil. *Ital. Pun.* XIV 665: ... his tectis opibusque...
 Sil. *Ital. Pun.* XV 198: ... hanc... urbem

1.b.- Otras veces encontramos el adverbio *hic*:

Verg. *Aen.* I 16: ... hic...
 Verg. *Aen.* III 537: Quattuor hic, primum...
 Verg. *Aen.* V 129: Hic...
 Verg. *Aen.* VI 243: Quattuor hic primum...
 Verg. *Aen.* VI 290: ... hic...
 Verg. *Aen.* VII 413: ... hic...
 Verg. *Aen.* VII 568: Hic...
 Verg. *Aen.* XI 852: Hic...

Verg. *Aen.* XII 772: Hic...
 Ovid. *Met.* I 318: Hic ubi...
 Ovid. *Met.* III 163: Hic...
 Ovid. *Met.* III 413: Hic...
 Ovid. *Met.* III 710: Hic...
 Ovid. *Met.* V 411: Hic fuit...
 Ovid. *Met.* VII 624: Hic...
 Ovid. *Met.* X 56: Hic...
 Ovid. *Met.* XIII 912: ... hic...
 Luc. *Phar.* IV 462: Hic...
 Luc. *Phar.* V 86: ... hic...
 Luc. *Phar.* VI 29: Hic...
 Val. Flac. *Arg.* II 334: ... hic...
 Val. Flac. *Arg.* III 406: ... hic...
 Val. Flac. *Arg.* IV 187: ... hic primum...
 Val. Flac. *Arg.* V 113: ... hic...
 Stat. *Theb.* IV 443: Hic...
 Stat. *Theb.* V 155: Hic...
 Stat. *Theb.* IX 588: ... hic...
 Sil. Ital. *Pun.* I 215: Hic...
 Sil. Ital. *Pun.* VI 144: Hic...
 Sil. Ital. *Pun.* XI 511: Hic...

1.c.- También el adverbio *hinc*:

Verg. *Aen.* III 111: Hinc...
 Verg. *Aen.* IV 483: Hinc mihi...
 Verg. *Aen.* VII 85: Hinc...
 Verg. *Aen.* VIII 603: Haut procul hinc...

Ovid. *Met.* VIII 338: Hinc...

Ovid. *Met.* X 649: Hinc... forte...

Sil. Ital. *Pun.* XV 173: Hinc...

1.d.- Y el adverbio *huc*:

Verg. *Aen.* I 170: Huc...

Verg. *Aen.* II 24: Huc...

Verg. *Aen.* III 16: ... feror huc...

Verg. *Aen.* III 78: Huc feror...

Verg. *Aen.* XI 530: Huc... fertur...

Ovid. *Met.* II 765: Huc ubi...

Ovid. *Met.* VIII 626: ... huc...

Ovid. *Met.* IX 336: ... huc...

Ovid. *Met.* XIII 780: Huc...

Ovid. *Met.* XV 742: Huc...

Stat. *Theb.* X 118: Huc...

Sil. Ital. *Pun.* V 489: Huc...

Sil. Ital. *Pun.* VIII 181: Huc...

2) Menos frecuente es el también demostrativo *ille, illa, illud* y sus adverbios derivados.

2.a.- Como tal demostrativo aparece en:

Verg. *Aen.* XII 901: *ille*...

Ovid. *Met.* VIII 751: ... *illa*

Ovid. *Met.* XIII 930: ... in *illo*

Luc. *Phar.* X 512: *illa*...

Val. Flac. *Arg.* VIII 188: *illius*...

2.b.- El adverbio *illie* se encuentra en:

Ovid. *Met.* XI 238: illic...

Ovid. *Met.* XIII 430: ... illic

Luc. *Phar.* IX 11: ... illic...

Stat. *Theb.* VI 261: illic...

2.c.- Hallamos, por fin, el adverbio *illuc* en:

Ovid. *Met.* I 577: ... illuc...

Ovid. *Met.* IV 447: ... illuc...

3) También aparece con cierta frecuencia el relativo *qui*, *quae*, *quod*, pero generalmente con ese carácter demostrativo que le confiere el ir precedido de una pausa fuerte, y casi siempre acompañado del sustantivo ya descrito; en ocasiones se emplea como adverbio:

Ovid. *Met.* V 391: Quo dum... luco

Ovid. *Met.* VIII 331: Quo postquam...

Ovid. *Met.* X 88: Qua postquam parte...

Ovid. *Met.* XI 616: Quo simul...

Ovid. *Met.* XIV 662: Quam... postquam

Ovid. *Met.* XV 333: Quas...

Luc. *Phar.* IV 160-161: Quibus.../ faucibus...

Sil. Ital. *Pun.* XII 158: Quae postquam...

4) Mucho menos usual es el anafórico *is*, *ea*, *id* que encontramos como demostrativo dos veces y como adverbio una, todas en Ovidio:

Ovid. *Met.* VII 419: ... ea...

Ovid. *Met.* VII 780: Tollor eo...

Ovid. *Met.* VIII 791: ... ea...

5) Otro tipo de ἀφοροι están formadas por un adverbio de lugar

(aparte de los ya mencionados) y es *ibi* el más frecuente:

Ovid. *Met.* IV 217: Dumque ibi...

Ovid. *Met.* VI 221: Pars ibi...

Ovid. *Met.* XI 153: Pan ibi dum...

Stat. *Ach.* I 454: Coetus ibi...

Aunque también encontramos otros:

Stat. *Theb.* V 53: ... contra...

E, incluso, algún adjetivo:

Luc. *Phar.* IV 16: At proxima rupes...

6) A veces, el adverbio no es de lugar, sino de tiempo y en es te caso suele ir precedido de pausa fuerte a final de verso:

Ovid. *Met.* I 177: Ergo ubi...

Ovid. *Met.* XV 298: ... nunc...

Luc. *Phar.* I 220: Primus...

Luc. *Phar.* III 71: Haec ubi...

Luc. *Phar.* V 237: Interea...

Luc. *Phar.* IX 463: Tum quoque...

Val. Flac. *Arg.* II 34: Iamque...

Sil. Ital. *Pun.* III 673: Tum...

Sil. Ital. *Pun.* IV 88: Iamque...

Sil. Ital. *Pun.* V 24: Et iam...

Panegyrr. Mess. 175: ... ubi... tua facta

El demostrativo *haec* de Luc. *Phar.* III 71 está referido no al lugar descrito, sino a lo anterior; por otra parte en el *Panegyrr. Mess.* el relato se recoge tanto por el adverbio como por el posesivo.

7) En algunas ocasiones la ἀφοδος se compone de un verbo que in dica acercamiento, dirección, etc.:

Verg. *Aen.* III 24: Accessi...

Verg. *Aen.* VI 45: Ventum erat...

Verg. *Aen.* VII 35-36: Flectere iter.../ imperat...

Ovid. *Met.* IV 302: Nympha colit...

Ovid. *Met.* V 592: Accessi...

Val. Flac. *Arg.* II 437-438: Obvius... terris.../ excipit...

Sil. Ital. *Pun.* IV 745: Ire iubet...

8) Ciertas descripciones aparecen cerradas por un sustantivo re ferido al todo o a una parte del lugar descrito y determinado por un adjetivo:

Verg. *Aen.* III 583: ... immania mostra

Verg. *Aen.* VI 642: ... in gramineis... palaestris

Verg. *Aen.* VI 710: ... viso subito...

Luc. *Phar.* IX 429: In nemus ignotum...

Val. Flac. *Arg.* II 635: ... divitis agri

O por un genitivo:

Verg. *Aen.* III 697: ... numina magna loci...

Verg. *Aen.* IX 384: ... tenebrae ramorum...

9) Lucano en *Phar.* VIII 448 recoge el hilo de la narración con una invocación a Pompeyo: *sceptra puer Ptolemaeus habet tibi debita, Magne*. Por otro lado, en *Phar.* II 438 termina la descripción del Apenino con una pausa fuerte a final de verso; en el verso 439 encontramos un *Caesar* que bruscamente nos sumerge de nuevo en el relato; asimismo en *Phar.* III 64 leemos *bellaque... etiam...* tras una pausa fuerte que pone fin a la breve descripción del estrecho de Sicilia.

La descripción de los Alpes que nos hace Silio Itálico en *Pun.* III 477-499 termina del mismo modo, pero aquí el relato se reinicia sin tanta brusquedad, pues la descripción explica la actitud del *miles* del verso 500. De modo similar se recoge el hilo del relato tras la descripción del Hades en *Pun.* XIII 613: *Sed te... tempus cognoscere...* y la entrada al Tartaro en *Pun.* XIV 248: *Romanos... duces*. Finalmente, también termina en pausa fuerte a fin de verso la descripción que Silio hace de Cartago en *Pun.* XV 220-229: encontramos a continuación un *audax* referido a Escipión que nos indica que de nuevo entramos en la narración.

III.- TOPOGRAPHIAE.

Si tenemos en cuenta que topografía es la descripción de un lugar real identificado o identificable, inmediatamente comprendemos que cualquier accidente geográfico natural o modificado de alguna manera por la mano del hombre es susceptible de constituirse en objeto de ella: del mismo modo es topografía la descripción de un bosque o de un monte que la de un puerto o una ciudad. Y es ciertamente la variedad de lugares descritos lo que nos impulsa a clasificar las topografías a la hora de abordar su estudio.

La clasificación de estos lugares la realizamos a partir de la descripción de regiones o sitios de límites indefinidos y, pasando después por otros lugares menores y por los regados por las aguas, dejamos para dar fin a las topografías la descripción del globo terráqueo y la de zonas celestes.

1. REGIONES.-

Agrupamos bajo esta denominación las descripciones de lugares de una extensión geográfica amplia o indeterminada.

Y es precisamente la topografía de Hesperia la primera que encontramos en latín, Ennio *Ann.* I, XVIII (=23):

Est locus Hesperiam quam mortales perhibebant

aunque este fragmento, al estar formado por un solo verso, más bien parece indicar el inicio de una topografía de la que nada más que el nombre del lugar conocemos. A pesar de ello, esta *Ἑσπερίας τόπος* tuvo una indudable influencia no sólo por su fórmula (cfr.s.), si no también por el lugar descrito: así encontramos en Virgilio una

descripción de Hesperia en donde *mortales* está restringido a *Grai*. Esta topografía virgiliana la encontramos en dos diferentes lugares de la *Eneida*: en I 530-534 y en III 163-167:

Est locus, Hesperiam Grai cognomine dicunt,
terra antiqua, potens armis atque ùbere glabrae;
Oenotri coluere viri; nunc fama minores
Italiam dixisse ducis de nomine gentem:
Hic cursus fuit (I 534)/ Hae... sedes (III 167)

En el l.I aparece en boca de Ilíoneo ante la reina Dido y describe el destino que los troyanos perseguían cuando fueron arrojados a la costa por la tormenta; en el l.III aparece en boca de los Penates frigios que se dirigen a Eneas (en Creta) durante el sueño para decirle a dónde deben dirigirse. Es decir, en los dos lugares la misma *ἐκφοράς* se refiere al punto de destino de los troyanos y en ambos sitios esta *descriptio* va precedida de una desgracia: una tormenta en el l.I y una peste en el l.III.

Otra topografía encontramos en *Aen.* III 13-16: se trata del primer lugar al que Eneas arriba tras su partida de Troya; es aquí donde funda la ciudad a cuyos habitantes da su propio nombre: los Enéadas y de donde partirá por un funesto presagio: la negra sangre que brota del lugar donde Polidoro está enterrado y que también está descrito por medio de una *ἐκφοράς*, en este caso un montículo (cfr. i.).

Otra *descriptio regionis* encontramos en Verg. *Aen.* IV 480-483:

Oceani finem iuxta solemque cadentem
ultimus Aethiopum locus est, ubi maximus Atlas

axem umero torquet stellis ardentibus aptum:

hinc mihi...

Ante la inminente partida de Eneas, Dido, desesperada, pide a su hermana Ana que le busque los conjuros, para curar "el mal de amores", de la sacerdotisa del templo de las Hespérides: este templo está situado en el lugar descrito en la ἑσπερίους (*Oceani finem iurta*, v.480): la región de los etíopes.

Muy breve es la topografía que en este apartado encontramos en Ovidio (*Met.* XIII 429-430), pero necesaria para cambiar el lugar de escena: tras la partida de Hécuba y las demás mujeres, después de la destrucción de Ilio, recogida con *ubi Troia fuit* (v. 429, dentro de la *descriptio*), se encuentra esta breve descripción que sirve para situar el palacio de Polymestor.

Una muestra de su característica "poesía docta" (8) encontramos en Lucano, *Phar.* VI 333-413, donde el autor a lo largo de ochenta y un versos describe toda la región de Tesalia, sus antiguos habitantes y leyes con el único fin de presentar al lector los campos de Farsalia, donde se colocan enfrentados los ejércitos de suegro y yerno (9).

Tras la derrota de Farsalia y el encuentro, como fugitivo, con Cornelia, en Lesbos (l. VIII), Pompeyo mantiene un monólogo en el que razona y decide ir a Egipto: en realidad se trata, a nuestro entender, de una justificación lucánea de la decisión tomada por Pompeyo de dirigirse a Egipto donde será asesinado: la ἀφ᾽ οὐδός, en este caso ocupando todo un verso, presenta como imprevisible un asesinato que será por ello más sacrílego y contrario al agrade-

cimiento que cabría esperar; la ἐκφοράς refiere la situación de Egipto, *Phar.* VIII 444-448:

Syrtibus hinc Libycis tuta est Aegyptos, at inde
gurgite septeno rapidus mare summovet amnis.
Terra suis contenta bonis, non indigna mercis
aut Iovis: in solo tanta est fiducia Nilo.
Sceptra puer Ptolemaeus habet tibi debita, Magne,
...

Otra erudita digresión geográfica encontramos en el l. IX: se trata, en esta ocasión, de la descripción de Libia (10) y la encontramos "rota", por así decir; en efecto, en el verso 411 comienza Lucano a describirnos la situación de Libia y en el v. 429 recoge el hilo del relato con *in nemus ignotum...*, para continuar con la descripción de la Sirte desde el v.431 al v.444, donde volvemos a encontrar la ἀφοδος en su forma más típica (*hac*, cfr. s.) y continúa el relato tres versos para volver otra vez a la descripción de la Sirte desde el v.447 hasta el v.463; es decir, una sola descripción en cuanto al contenido, dividida en tres ἐκφορές en cuanto a la forma.

Una descripción de la Propóntide hay en Valerio Flaco, *Arg.* II 629-635:

Terra sinu medio Pontum iacet inter et Hellen
ceu fundo prolata maris; namque improba caecis
intulit arva vadis longoque per aequora dorso
litus agit: tenet hinc veterem confinibus oris
pars Phrygiam, pars discreti iuga pinea montis.

Nec procul ad tenuis surgit confinia ponti
 urbs placidis demissa iugis; rex divitis agri

...

La ἑκφρασις sirve para situar en la región la ciudad donde reina Cízico a la llegada de los Argonautas que vienen del promontorio de Sígeo donde Hércules había liberado a Hesíone.

Además de Lucano, también nos describe Libia Silio Itálico en *Pun.* I 193-215; la *descriptio*, al principio de la obra, presenta la región a la que pertenecen las tropas africanas con que cuenta Aníbal. Por otra parte, dentro de la topografía se halla descrito el Atlas.

2. CIUDADES.-

Ya en *Ciris* se nos describe la ciudad donde transcurre el poema: Mégara (vsos. 101-110), de la que destaca el autor su vecindad a Tebas y su fortificación por Alcátoo y Febo con musicales sillares.

La primera *descriptio loci* que nos ofrece Virgilio es la topografía de una ciudad, Cartago (11), en *Aen.* I 12-16:

Urbs antiqua fuit (Tyríi tenuere coloni)
 Karthago, Italiam contra Tiberinaque longe
 ostia, dives opum studiisque asperrima belli,
 quam Iuno fertur terris magis omnibus unam
 posthabita coluisse Samo. Hic...

Y podemos decir que con ella comienza el relato de Virgilio pues está colocada tras la invocación a las Musas con que comienza el canto épico. Ciudad protegida más que ninguna otra por Juno, su des

cripción sirve para introducir las meditaciones de la diosa consigo misma mientras se dirige a visitar al dios de los vientos, Eolo, para ordenarle que los desencadene y provocar así el naufragio de los troyanos.

Otra topografía, esta vez de Ardea, encontramos en *Aen.* VII 408-413: se trata de la ciudad de Turno a donde se ~~dirige~~ Alecto (por orden de Juno) para sembrar la discordia y la enemistad contra Eneas. La *ἔκπρως* está situada después de la visita de Alecto al palacio de Latino y antes de su visita a Turno; se trata, por tanto, de un respiro entre ambas visitas de la Furia y sirve para relajar el *πῶτος* del lector que volverá a continuación a verse sacudido por obra de Alecto.

Encontramos todavía otra ciudad descrita por Virgilio: Agila en *Aen.* VIII 478-481. La topografía aparece en boca del rey Evandro que pasa a narrar a Eneas las impiedades del rey Mecencio (acogido por Turno); cuenta Evandro cómo los ciudadanos, debido a un oráculo, están esperando un caudillo extranjero que dirija su venganza contra Mecencio.

Una sola ciudad es descrita por Ovidio en *Met.* XV 332-333:

Est locus Arcadiae (Pheneon dixere priores),
ambiguus suspectus aquis, quas nocte timeto!

Inmersa en la doctrina pitagórica, esta breve *ἔκπρως* se refiere a Feneo, ciudad de Arcadia, pero es nombrada en realidad por las cataratas de la Estige que en ella se encuentran (12). En definitiva se trata de otro cambio, pero esta vez no es de escena, sino de tema: después de nombrar una serie de ríos y lagos cuyas a-

guas tienen extraordinarias cualidades, aparece nombrada como último ejemplo esta ciudad, por las cataratas referidas, que sirve para introducir la enumeración de otras cualidades maravillosas en diferentes accidentes geográficos: islas, montes, etc.

La descripción de una ciudad la encontramos al principio de la guerra civil en Lucano, *Phar.* II 610-625, es el primer refugio de Pompeyo, Brindis: ante la desigualdad de fuerzas, Pompeyo opta por la entrega de Italia y huye a esta ciudad; la descripción cuenta los orígenes de la ciudad fundada por colonos dicteos y resalta su encuadre geográfico y la seguridad de su puerto (13). Desde aquí el general romano envía a su primogénito para que ponga en pie de guerra a los que a él le deben el trono.

También describe Lucano la ciudad de Lérida y la loma en la que se asienta, *Phar.* IV 11-16:

Colle tumet modico lenique excrevit in altum
pingue solum tumulo; super hunc fundata vetusta
surgit Ilerda manu; placidis praelabatur undis
Hesperios inter Sicoris non ultimus amnis,
saxeus ingenti quem pons amplectitur arcu
hibernas passurus aquas. At proxima rupes

...

Con esta topografía Lucano sitúa la posición de los ejércitos de César y Pompeyo en cuyo enfrentamiento es derrotado éste último.

Una última ciudad aparece descrita en *Phar.* VI 19-29: la fortaleza de Durazzo a la que César pretende llegar, pero que es ocupada antes por Magno.

Asimismo la ciudad de Sínope está descrita en Valerio Flaco,
Arg. V 109-113:

Assyrios complexa sinus stat opima Sinope,
 nympha prius blandosque Iovis quae luserat ignes
 caelicolis immota procis: deceptus amatae
 fraude deae nec solus Halys nec solus Apollo.
 Addidit hic...

El primer verso destaca la fertilidad y la situación costera de de la ciudad, mientras que el resto se refiere al pasado de la ninfa origen de esta ciudad. La ἐκπασις está colocada cuando los Argonautas llegan a esta ciudad que es donde se encuentran a Autólico, Flogio y Deileón, compañeros de Hércules en su lucha con las Amazonas.

Estacio nos describe la ciudad de Aúlida como punto de reunión de las naves griegas en su campaña contra Troya, en *Achill. I 447-454:*

Prima ratis Danaas Hecateia congregat Aulis,
 rupibus expositis longique crepidine dorsi
 Euboicum scandens Aulis mare, litora multum
 montivagae dilecta deae, iuxtaque Caphereus
 latratum pelago tollens caput. Ille Pelasgas
 ut vidit tranare rates, ter monte ter undis
 intonuit saevaeque dedit praesagia noctis.
 Coetus ibi...

Más breve es la topografía que ofrece Silio Itálico en *Pun. IX 505-511*; es un lugar regado por el Aúfido, Cannas; la ἐκπασις es-

tá situada dentro de la información que Mago, hermano de Aníbal, hace al senado de Cartago sobre la victoria obtenida por el general cartaginés en Cannas: es, pues, una presentación del lugar donde se desarrolla la batalla.

También es de Silio Itálico la descripción de Siracusa cuando es tomada (*Pun.* XIV 641-665): con esta toma por Marcelo (donde muere Arquímedes) se da fin al libro. Y ya en el l.XV nos describe el autor en primer lugar la ciudad de Marsella (*Pun.* XV 168-173), desde donde prosigue Escipión su camino hacia Tarraco; aquí, durante la noche, se le aparece su padre y le aconseja que invada Nueva Cartago, a la que describe, *Pun.* XV 192-198:

Urbs colitur, Teucro quondam fundata vetusto,
nomine Carthago; Tyrius tenet incola muros.
Ut Libyae sua, sic terris memorabile Hiberis
haec caput est: non ulla opibus certaverit auri,
non portu celsove situ, non dotibus arvi
uberis aut agili fabricanda ad tela vigore.
Invade..., nate, hanc... ...urbem.

Siguiendo estas instrucciones, Escipión se dirige a esa ciudad y un poco más adelante la encontramos de nuevo descrita, pero esta vez como verdadera fortificación creada por la naturaleza (*Pun.* XV 220-229): esta última *descriptio loci* aparece situada justo antes de que Escipión se apodere de Cartagena.

3. VALLES Y LLANURAS.-

El valle del Ansanto (14) constituye el objeto de la *ἐκφρασις τόπου* que encontramos en Virgilio *Aen.* VII 563-568:

Est locus Italiae medio sub montibus altis,
 nobilis et fama multis memoratus in oris,
 Amasanti valles; densis hunc frondibus atrum
 urget utrimque latus nemoris, medioque fragosus
 dat sonitum saxis et torto vertice torrens.
 Hic specus...

La topografía describe el valle donde Virgilio sitúa la gruta de Aleto. La *descriptio* está colocada tras la visita que la Furia, por encargo de Juno, realiza a Amata y a Turno.

Un valle, del que no se menciona el nombre, aparece descrito por Virgilio en *Aen.* XI 522-530; es el lugar donde Turno decide preparar una emboscada a Eneas: la descripción está situada tras el diálogo entre Camila y Turno en el que este agradece y rechaza la oferta que aquella le hace de enfrentarse ella sola a los Enéadas; después de la ἐκφοράς, que termina con Turno apostado en el lugar de la emboscada, aparece narrada por Diana a Opis toda la historia de Camila. Por otro lado, la descripción del valle está en parte influenciada por la anterior del valle del Ansanto.

Descripción de una roca encontramos en Virgilio *Aen.* XII 896-901:

... saxum circumspicit ingens,
 saxum anticum ingens, campo qui forte iacebat
 limes agro positus, litem ut discerneret arvis.
 Vix illud lecti bis sex cervice subirent,
 qualia nunc hominum producit corpora tellus;
 ille manu raptum trepida... (...saxum, v.904)

Aunque el objeto descrito es una roca, el hecho de que aparezca

en la campiña como mojón, es decir, como elemento de situación geográfica, nos impulsa a incluir la *descriptio* en este apartado. Se trata de la enorme roca que, ya al final de la obra, Turno coge a fin de arrojársela a Eneas en el combate final que enfrenta a ambos. La descripción ratifica las palabras que Turno acaba de decir:

... *di me terrent et Iuppiter hostis*, pues, en efecto, a pesar de que Turno es presentado por medio de la *descriptio* con una fuerza similar o, incluso, superior a la de doce hombres escogidos, sin embargo muy superior es el poder de la divinidad que impide al valeroso héroe llevar a cabo su propósito.

El valle de Tempe describe Ovidio (*Met.*I 568-577) para cambiar de escena: de Dafne a Io; además del valle se describe el río Peneo y su morada: precisamente el hecho de que a la reunión que allí se celebra (para consolar o felicitar al padre de Dafne) no asista el río Inaco (porque está triste por la desaparición de su hija) sirve de transición de una a otra metamorfosis. La *ἔκφρασις* es reconocida por Ehwald, Bömer y Breitenbach (15).

El mismo autor nos describe el valle de Gargafia en *Met.*III 155-163: a pesar de que el lugar descrito posee todos los elementos que constituyen un *locus amoenus* (16), su inclusión en este apartado se debe a que el valle está explícitamente identificado con su nombre expreso dentro de la descripción. La *ἔκφρασις τοῦ* está perfectamente colocada dentro de la obra, como acostumbra Ovidio, en un cambio de escenario: presenta el sitio donde va a tener lugar la tragedia de Acteón y está situada tras la leyenda de Cadmo. Tenemos que hacer notar que, si bien es unánime el reconocimiento

del verso 155 como principio de la *descriptio* (cosa, por otra parte, evidente) en los principales comentarios a las *Metamorfosis* de Ovidio, no todos los estudiosos están de acuerdo en el verso en que de nuevo comienza el relato: Ehwald (17) y Wilkinson consideran que la ἐκπασις τοῦ termina en el verso 164 donde encontramos un punto y aparte; en este caso el relato comenzaría con *quo postquam...* en el v.165. F. Bömer, por su parte, va más lejos y la amplía hasta el v.172 donde encontramos otra pausa fuerte (en este caso un punto y coma) y el relato comenzaría en el v.173 con *dumque ibi...* Como puede verse ambas opiniones están totalmente justificadas: en los dos sitios acaba con pausa fuerte y el hilo es recogido por una fórmula correcta (aunque es más frecuente la primera de las dos ἀφοδος). Nosotros, en cambio, coincidiendo con la opinión de Breitenbach (18), consideramos finalizada la ἐκπασις τοῦ en el verso 162 y también lo justificamos; en primer lugar, por el contenido: la descripción del valle acaba en el v.162 y a continuación se cuenta lo que solía hacer la diosa (hasta el v.164) y lo que hizo en ese momento cuando llegó (hasta el v.172); en segundo lugar, por la forma: tras el v.162 hay una pausa fuerte (punto y coma) y el v.163 comienza con el adverbio *hic*, utilizado como ἀφοδος por Ovidio en siete ocasiones, frente a las dos o una vez en que aparecen las otras palabras recogiendo el hilo del relato.

Descripción de un *campus* encontramos en Ovidio, *Met.* III 708-710:

Monte fere medio est cingentibus ultima silvis,
 purus ab arboribus, spectabilis undique campus.
 Hic...

Se trata de la llanura, en el monte Citerón, donde Penteo va a encontrar la muerte a manos de su madre Agave y de sus tías Autónoe (precisamente la madre de Acteón) e Ino. La *ἐκφρασις* es admitida por Ehwald, Bömer, Peters y Rhode (19) y dentro de la obra está colocada entre el rechazo de Penteo a los cultos de Baco y la cruel venganza del dios.

Otro *campus*, pero esta vez de Marte en Tebas, está descrito en Ovidio (*Met.* VI 218-221): situada entre los lamentos que Latona hace a sus hijos por el desprecio que hacia ella ha mostrado Níobe y el castigo que Apolo y Diana infligen a la descendencia de Anfíon y Níobe, la descripción presenta el campo de Marte donde fueron aseteados por el dios los Nióbidas cuando se ejercitaban (20).

Una *concava vallis* describe Ovidio en *Met.* VIII 334-338:

Concava vallis erat, quo se demittere rivi
adsuerant pluvialis aquae: tenet ima lacunae
lenta salix ulvaeque leves iuncique palustres
viminaeque et longa parvae sub harundine cannae.
Hinc...

La *descriptio* (21) está colocada en la cacería del jabalí de Calidón y describe el sitio desde donde sale el jabalí furioso al encuentro de los paladines: la cacería, propiamente dicha, da comienzo con la *ἐκφρασις*.

Por fin, encontramos descrito un *ager*, el campo de Támaso (Chípre) en Ovidio *Met.* X 644-649; es el campo donde se encuentra un árbol con frutos de oro. Consagrado a Citerea, de allí viene la diosa cuando Hipómenes le ruega que favorezca su amor por Atalanta:

la *descriptio* está colocada justo antes de la carrera en la que, por medio de los frutos mencionados, Hipómenes resultará vencedor. A pesar del carácter descriptivo de estos versos y de que tanto la fórmula introductoria (*est ager...*, v.644) como la *ἀφ' ὧς* (*hinc...*, v.649) pertenecen a los grupos más frecuentes, sin embargo en ningún comentario de Ovidio la hemos encontrado citada como tal *ἐκπαρὰ τοῦ*.

Por otra parte, Estacio describe el valle donde se reúnen los griegos para celebrar los juegos fúnebres en honor del niño Arquémoro; esta descripción la encontramos colocada después de los funerales del pequeño en *Theb.* VI 255-261.

Por último, Silio Itálico describe unos *campi*, situados en Libia, en *Pun.* III 654-662; después de tomar Sagunto, Aníbal envía a Bostar a consultar el oráculo de Júpiter Ammón (principios del libro III). Cuando Bostar regresa con la respuesta del dios, antes de dársela a conocer a Aníbal, le narra su viaje: aquí está colocada la descripción de estos campos que Bostar atraviesa; luego viene el oráculo de Júpiter con el que se da fin a este l.III.

4. TUMULOS.-

Tres prominencias del terreno encontramos descritas en Virgilio: la primera aparece en *Aen.* II 713-716: al final del libro, es el lugar donde Eneas cita a los suyos en su huida de Troya: *urbe*, en el verso 713 (22). Otra está en *Aen.* III 22-24:

Forte fuit iuxta tumulus, quo cornea summo
virgulta et densis hastilibus horrida myrtus.
Accessi...

Y una tercera en *Aen.* XI 849-852:

Fuit ingens monte sub alto
regis Dercenni terreno ex aggere bustum
antiqui Laurentis opacaque ilice tectum;
hic...

En estos dos últimos lugares hay un *tumulus* y un *bustum*, pero, sin embargo, los dos están relacionados: en ambos aparece vegetación y son sepulcros. El *tumulus* está coronado por brotes de cornejo y mirto: esta vegetación baja es la manifestación de las lanzas (*hastilibus*, v.23) que terminaron en ese lugar con la vida de Polidoro y se trata, por lo tanto, de un sepulcro debido al tiempo y no a la mano humana, por lo que Eneas celebra aquí unos funerales tardíos; el *bustum*, en cambio, ensombrecido por una encina, es el sepulcro del rey Derceno.

El *tumulus* está descrito después de la *descriptio* del primer lugar al que Eneas arriba tras su huida de Troya (cfr. s. REGIONES) y se trata de un lugar maldito del que el héroe parte tras celebrar los funerales por Polidoro. Frente a este carácter "sacrilego" o "maldito", el *bustum* tiene un carácter sagrado: señala el sitio desde donde Opis venga la muerte de Camila, pues desde aquí la enviada de Diana dispara la flecha que acaba con la vida de Arrunte.

Una colina se halla descrita tan sólo con un verso en Ovidio, *Met.* VII 779-780:

Collis apex medii subiectis inminet arvis:
tollor eo...

Es la colina a la que Céfalos se sube para contemplar la persecución que su perro Lélaps hace a la zorra de Teumeso.

Un *collis* sobre el que se encuentra una llanura de césped está descrito en Ovidio, *Met.* X 86-88: tras la pérdida final de Eurídice, en este lugar se sienta Orfeo para buscar consuelo en la música: tan maravillosamente la tañe y es tal el poder de ella que al lugar desprovisto de árboles *umbra... venit* (v.90), acuden árboles de todos los tipos; y si no fuera por la falta de agua estaríamos ante un típico *locus amoenus*. En realidad, la presencia de los árboles le sirve a Ovidio como transición para la siguiente metamorfosis: la de Cipariso (= ciprés).

Otra *ἐκφρασις* hay en Ovidio *Met.* XV 296-298. Situada dentro de la doctrina pitagórica, al referir Ovidio las transformaciones de diferentes lugares geográficos: en este caso la *ἀπόδος* aparece expresada por dos adverbios de tiempo: *quondam.../...nunc* y la descripción es de un *tumulus* actual en ese momento; precisamente estos versos sirven para introducir la causa por la que esa llanura ha llegado a ser una elevación del terreno: en los versos siguientes se explica cómo bajo esta tierra estaban encerrados furiosos violentos que, al intentar romper la superficie para salir fuera, hincharon el suelo formando una elevación endurecida por el paso del tiempo. Es la descripción de un lugar real al que Pitágoras atribuye una formación mitológica, pero esta formación está ya fuera de la *ἐκφρασις*.

Un *tumulus* describe Lucano en *Phar.* III 375-377:

Haut procul a muris tumulus surgentis in altum

telluris parvum diffuso vertice campum

explicat: haec... rupes (v.378)

Es una rocosa elevación del terreno que César elige para poner su campamento en el sitio de Marsella: la descripción está colocada después de la manifestación de resistencia por parte de los griegos marseleses y las obras que en los alrededores de la ciudad lleva a cabo César: entre ellas la tala de un bosque sagrado (cfr.i.).

Cuando, ya en Hispania, César se entera de que Petreyo ha abandonado Lérida, decide seguirle a marchas forzadas y encontramos otra vez una *ἔκφρασις* (23) para presentar el lugar elegido para la colocación de los campamentos, *Phar.* IV 157-160:

Attollunt campo geminae iuga saxea rupes

valle cava media; tellus hinc ardua celsos

continuat colles, tutae quos inter opaco

anfractu latuere viae; quibus...

Es un lugar cuyas características aprovecha el autor para reiterar el carácter sacrílego de la guerra civil: los dos campamentos enemigos están colocados frente a frente por lo que familiares y amigos de uno y otro bando, graves y meditabundos, se saludan.

5. MONTES.-

Incluimos aquí la descripción que Virgilio hace del volcán Etna (*Aen.* III 570-584); la *descriptio* presenta el lugar al que arriban los troyanos en Sicilia: hay que resaltar que lo que realmente describe Virgilio es el Etna, pero esta descripción va introducida por la de un puerto cercano al que el autor dedica prácticamente un só lo verso; es por lo que esta *ἔκφρασις* τότου la situamos aquí.

La topografía del monte Parnaso la encontramos en Ovidio *Met.* I 313-318; *Ἐκφρασις* admitida por Breitenbach, el texto nos muestra el único lugar que el diluvio no inundó y donde arribaron, por tan to, Deucalión y Pirra.

También nos describe Ovidio la situación del monte Tmolus en *Met.* XI 150-153:

Nam freta prospiciens late riget arduus alto
Tmolus in adscensu clivoque extensus utroque
Sardibus hinc, illinc parvis finitur Hypaepis.
Pan ibi dum...

Unos versos más abajo nos encontramos otra descripción del Tmo lo (XI 157-160), pero esta vez es una descripción de la personifi cación del monte (cfr. i. prosopograffas). La topografía nos pre senta el lugar y el juez que va a fallar en el certamen musical entre Pan y Apolo: el desacuerdo de Midas con la decisión de Tmo lo, favorable a Febo, provocará la transformación en orejas de as no de las de Midas.

Otros dos montes encontramos descritos en Lucano: el Apenino y, de nuevo, el Parnaso. En cuanto a la descripción de la cordillera del Apenino (*Phar.* II 399-438), Lucano se nos muestra como el eru dito geógrafo a que nos tiene acostumbrados (24): es una larga di gresión en la que, al situar la cordillera, refiere también sus ríos e, incluso, aquí y allá introduce algunas leyendas haciendo gala de sus conocimientos. La descripción está colocada a continua ción de la elección por parte de Magno del teatro de guerra (don de César vencerá) y tras ella (que finaliza con pausa fuerte) apa rece bruscamente un *Caesar* (v.439) con sed de guerra y sangre...

La descripción del Parnaso que hace Lucano en *Phar.*V 71-86 no difiere mucho de la ovidiana. Ovidio se limita con su descripción a situar geográficamente el monte y a destacar su altura, con el fin de justificar que las cumbres del Parnaso no fueran inundadas por el diluvio y fuera, por tanto, el lugar al que arribaron los únicos supervivientes (Deucalión y Pirra) que; además, consultaron allí el oráculo de la profética Temis. Lucano, por su parte, se propone con la *ἔκφρασις* hacer un nuevo alarde de sus conocimientos: en efecto, no sólo sitúa geográficamente el Parnaso, sino que revisa en pocos versos su historia: único a salvo del diluvio, fue escenario de la venganza sobre Pitón de Apolo, que ocupó el famoso oráculo. La *descriptio* está colocada tras la asamblea del Senado y después, con la interrogación *Quis latet hic superum?* (v.86), comienza una digresión acerca de la divinidad que habita este oráculo (25) cuya consulta ha decidido Apio.

También describe Silio Itálico dos grandes cordilleras: los Alpes y los Apeninos. Los Alpes (*Pun.* III 477-499) son descritos cuando Aníbal se dispone a cruzarlos: la *descriptio* parece un fiel reflejo del aspecto que los pasos montañosos presentaban en ese momento (la estación estaba avanzada) y no extraña, por consiguiente, la actitud de los soldados que encontramos tras la *descriptio*. La *ἔκφρασις* de los Apeninos, poco después en *Pun.* IV 741-744, aparece cuando la cordillera es atravesada por Aníbal que se encamina al lago Trasimeno (su descripción y la batalla que en sus alrededores tiene lugar ocuparán el l.V). Por otra parte, la descripción de Silio es bastante diferente a la de Lucano: frente a la

docta, extensa y, aparentemente, ornamental *ἐκφρασις* de este último, Silio con sólo cuatro versos presenta el aspecto que en ese momento tiene el Apenino: un helado bosque que se eleva hasta el cielo y que explica la sorpresa de los romanos por la audacia de Aníbal.

6. BOSQUES.-

La existencia de los bosques sagrados no se debe a los poetas, sino que éstos reflejan una realidad de su tiempo, se apoyan en creencias y sentimientos presentes en la sociedad en que viven. Estos bosques sagrados latinos responden a un concepto terrible y sobrenatural de su visión religiosa de la Naturaleza que se opone a la gracia, armonía y belleza con que los griegos observaban esta misma Naturaleza, como afirma P. Grimal (*Les jardins romains*, París 1.969, pág.67). Este particular carácter sagrado de determinados bosques como atributos de algún *numen* con el que no se confunden, es lo que los latinos llamaban *luci* (cfr.i. cap.V, *descriptio-nes commixtae*), diferenciándolos así de las *silvae* (en principio sin connotaciones religiosas) y de los *nemora*, donde a lo religioso se añade la belleza por la mano del hombre. Servio (*Aen.I* 310) habla de la diferencia que hay entre un *lucus*, una *silva* y un *nemus*: *lucus enim est arborum multitudo cum religione, nemus vero composita multitudo arborum, silva diffusa et inculta*, pero P. Grimal (op. cit. n.5, pág. 66) precisa todavía más: *lucus désigne le bois sacré de tradition italique, nemus le bois sacré "humanisé" de la tradition littéraire hellénique et hellénistique,...* *Nemus, à mi-chemin entre le sacré et l'esthétique, finit par désigner tous les bosquets des jardins...*: así pues, es lógico que fren-

te a los cinco *luci* descritos por Virgilio (cfr. también i. cap.V), Ovidio no describa ninguno y en Estacio se "confundan" las tres de nominaciones de bosque (*Theb.* IV 419 *silva*, 425 *nemori* y 428 *luco*).

Un bosque está descrito por Virgilio en *Aen.* VII 29-36:

Atque hic Aeneas ingentem ex aequore lucum
prospicit. Hunc inter fluvio Tiberinus amoeno
verticibus rapidis et multa flavos harena
in mare prorumpit. Varias circumque supraque
adsuetas ripis volucres et fluminis alveo
aethera mulcebant cantu lucoque volabant.
Flectere iter sociis terraeque advertere proras
imperat et laetus fluvio succedit opaco.

Al principio del l.VII, la *descriptio* se refiere a la llegada de los troyanos al Lacio; comienza situando el bosque a través del cual el Tíber llega a desembocar en el mar: es la descripción de todo un paisaje (bosque, río, aves) que sirve como introducción para presentar la situación del Lacio a la llegada de los troyanos. Es un *lucus*, como también lo es el de *Aen.* VII 82-85: en este caso es el bosque sagrado a donde el rey Latino se dirige para consultar a Fauno acerca de los prodigios recientes y donde adquiere la seguridad de que debe esperar un hverno extranjero: sirve para preparar el recibimiento de los troyanos.

Otro *lucus* encontramos en *Aen.* VIII 597-603. Esta *descriptio* no sólo sirve para situar el campamento de Tarcón y los tirrenos, sino también para presentar el lugar donde Venus regala a su hijo las armas forjadas por Vulcano.

Un último *lucus* y una *silva* se describen en *Aen.* IX 85-88:

Pinea silva mihi multos dilecta per annos,
lucus in arce fuit summa, quo sacra ferebant,
nigranti picea trabibusque obscurus acernis:
Has ego...

La diosa a quien está dedicado el lugar, *Cíbeles*, pide a *Júpiter* que la flota que con estos árboles ha construido *Eneas* no sea quebrantada ni vencida por nadie ni nada.

Y ya sin el carácter sagrado que posee el *lucus*, está descrita una *silva* que resulta nefasta a *Euríalo* en *Aen.* IX 381-384; nefasta, en efecto, ya que, tras la localización de *Euríalo* por el brillo de su casco, es la oscuridad producida por el bosque, junto al peso del botín y el miedo, lo que causa la perdición del valeroso troyano.

También una *silva* describe *Ovidio* en *Met.* VIII 329-331:

Silva frequens trabibus, quam nulla ceciderat aetas,
incipit a plano devexaque prospicit arva;
quo postquam...

Es el lugar donde se reúnen los paladines y comienzan a poner trampas para cazar al jabalí de *Calidón*. *Breitenbach* la cita en su comentario (ad loc.).

Lucano en *Phar.* III 399-426, nos describe un bosque. Tras la resistencia manifestada por los marseleses y la *descriptio* de la loma donde *César* decide colocar su campamento para el asedio, hace *Lucano* unas consideraciones sobre el valor que los ciudadanos de *Marsella* han demostrado al detener al impío *César*: es esta impie-

dad la que queda remarcada con la descripción del *lucus*, del bosque sagrado que, ante el temor de los propios cesarianos a talarlo, provoca esa frase de César:

Iam ne quis vestrum dubitet subuertere silvam
credite me fecisse nefas. (vsos. 436-437)

También es un bosque sagrado el que nos describe Estacio en *Ach.* I 593-594:

Lucus Agenorei sublimis ad orgia Bacchi
stabat et admissum caelo nemus; huius...

La breve topografía sitúa un *lucus* báquico y a continuación el autor pasa a relatar lo que en él se acostumbraba hacer y cómo es taba prohibida la entrada a los varones; se trata del bosque al que van las hijas de Linceo acompañadas por Aquiles disfrazado (*.. tacitus sibi risit Achilles*, v.602).

Una *silva*, posteriormente nombrada como *nemus* (v.425) y *lucus* (v.428), está descrita en *Theb.* IV 419-443; se trata de un bosque con sagrado a Diana y rodeado de la llanura fecundada por Cadmo (tierra evitada por labradores y animales) a donde se dirige el adivino Tiresias, consultado por Eteocles: la tenebrosidad del lugar (vsos. 423-424) reafirma la inquietud y el temor que en ese momento atormentan al rey.

Y encontramos, finalmente, otro *lucus* (26) en Estacio *Theb.* V 152-155. Dentro de la obra la *descriptio* está puesta en boca de Hipsípila (que narra a Adrasto y los suyos la historia de las Lemníades): es el bosque donde las mujeres de Lemnos se unen con el juramento de dar muerte a los varones.

7. ARBOLES.-

La descripción de unos cipreses y un boj encontramos en Ennio Ann. VII, XXIV (=262-263):

longique cupressi

stant rectis foliis et amaro corpore buxum

Aunque quizá parezca aventurado considerarlo ἑκφραστικὸς lo incluimos aquí por el formulismo introductorio, a pesar de no tener ἀφοσῶς lo que, por otra parte, también encontramos en la topografía de Ann. I XVIII (=23, cfr. s.) que todos los estudiosos reconocen como tal.

Dos árboles hay descritos en la *Eneida*: los dos aparecen en la segunda parte de la obra (uno al principio, I.VII, y el otro al final, I.XII) y son árboles sagrados (uno dedicado a Apolo, el otro a Fauno) en los que suceden prodigios: en el primero, un laurel, acude un enjambre de abejas que se interpreta como el anuncio de la llegada de extranjeros, los teucros (Aen. VII 59-64). En el segundo, un olivo, se queda clavada la jabalina de Eneas (Aen. XII 766-772); este olivo, consagrado a Fauno, había sido talado por los teucros: Turno pide al dios que los castigue reteniendo clavada en sus raíces la jabalina de Eneas, que sólo será desclavada por Venus cuando Yuturna entregue a Turno su arma: el árbol sirve de motivo para que ambos héroes recuperen sus armas.

Dos encinas y un olmo describe Ovidio. En *Met.* VII 622-624, una encina consagrada a Júpiter y, por tanto, prodigiosa: tras la epidemia de Egina, provocada por Juno, Eaco prosigue su narración contando las súplicas que hace a Júpiter y es, precisamente, junto a

esta encina donde ve las hormigas origen de los Mirmídones cuya historia Eaco narra a continuación: la encina sirve, pues, como transición de dos historias.

La otra encina está descrita en *Met.* VIII 743-751 y es una encina doblemente sagrada: en primer lugar porque está situada en un bosque consagrado a Ceres y en segundo lugar porque se trata de una Hamadriade, como así lo afirma la propia Ninfa al ser talada: *Nympha sub hoc ego sum Cereri gratissima ligno* (v.771). La encina está colocada en el paso de la leyenda de Filemón y Baucis a la de Erisicton, que es el que comete el sacrilegio de la tala.

Breitenbach inicia la ἐκφρασις en el v.741, pero los versos 741 y 742 hablan del bosque consagrado a Ceres donde se halla la encina descrita; quizá sea el vocabulario utilizado en estos dos versos (muy abundante en las ἐκφράσεις τόπων) lo que haya impulsado a Breitenbach a iniciar la *descriptio* en el v.741, pero nosotros consideramos que la descripción de la encina comienza en el v.743.

En sólo dos versos describe Ovidio un olmo, *Met.* XIV 661-662:

Ulmus erat contra speciosa nitentibus uvis;
quam socia postquam pariter cum vite probavit.

Se trata de un olmo al que hay enroscada una vid, por lo que puede parecer que el árbol tenga uvas: Vertumno contempla esta imagen y la utiliza para convencer a Pomona (divinidad seguramente preitalica, cfr. P. Grimal, op.cit. págs. 52-53) de la necesidad de formar pareja (como el olmo y la vid).

Otra *quercus* está descrita en *Stat. Theb.* II 707-710. Desde Argos, Tideo va a Tebas a reclamar el trono para Polinices: Etéocles no

sólo rechaza la petición sino que prepara una emboscada al embajador; los despojos de los traidores que Tideo logra con su triunfo los cuelga de esta encina como ofrenda a Palas.

Y un fresno describe también Estacio (*Theb.* IX 492-495); la descripción está colocada antes de la muerte de Hipomedonte que, ante la furia del dios del río Ismeno, busca algo donde agarrarse: de nada servirá el fresno ante la enojada divinidad. Este mismo autor describe, por último, otra *quercus* en *Theb.* IX 585-588: esta encina estaba consagrada a Diana por Atalanta y es donde ésta ruega a la diosa que proteja a su hijo Partenopeo en la guerra.

Una *descriptio* de dos encinas vecinas ofrece Silio Itálico en *Pun.* V 480-489: se trata de una *aesculus* (27) y una *quercus*. La descripción de la primera tiene cierta semejanza con la encina descrita por Ovidio en *Met.* VIII 743-751; en efecto, lo que Ovidio expresa con una *nemus* ("ella sola un bosque", v.744) aquí aparece como *instar, aperto/ si staret campo, nemoris...* ("tan grande, si estuviera en un campo abierto, como un bosque", vsos. 482-483); reflejan, por otra parte, ambas descripciones una realidad histórica, ya que conocemos la existencia de aislados árboles sagrados, como un loto que quedaba en tiempos de Plinio de lo que había sido el bosque sagrado de Juno Lucina (cfr. Plinio *Hist. Nat.* XVI 235ss.).

Dentro de la obra la descripción está colocada en la batalla del lago Trasimeno y, más concretamente, en la carnicería llevada a cabo por Siqueo: en efecto, la *ἐμπροσθεν* sitúa la encina donde se refugia la cohorte enviada desde Sicilia por el rey Hierón. La reflexión hecha por Silio justo antes de la descripción (...*non aequus*

in artis/ nimirum rebus suason metus... vsos. 477-478) y en hincapié que hace en la altura de los árboles, ya dentro de la *ἐκπαυς*, explican el resultado final: Siqueo abate a hachazos el enorme árbol y su altura, la principal característica de la seguridad ofrecida a la fugitiva tropa, es también la principal causa de una muerte segura (v.509).

8. CUEVAS.-

Un *recessus/ speluncae similis* (vsos. 691-692) es lo que describe Ovidio en *Met. X* 691-695:

Liminis exigui fuerat prope templa recessus
 speluncae similis, nativo pumice tectus,
 religione sacer prisca, quo multa sacerdos
 lignea contulerat veterum simulacra deorum:
 hunc...

Se trata de un escondrijo sagrado situado junto al templo que Equion consagró a Cibeles y donde estaban guardadas imágenes de madera de antiguos dioses; es el lugar donde yacen Atalanta e Hipómenes y por lo que son metamorfoseados en leones por Cibeles (venganza de Venus por no agradecerle Hipómenes el favor de los frutos de oro con que consigue a Atalanta): se lo cuenta Venus a Adonis en boca de Orfeo. La *ἐκπαυς* está colocada entre el deseo que Venus despierta en Hipómenes hacia Atalanta y la realización del mismo en este escondrijo.

Una cueva nos describe Valerio Flaco en *Arg. IV* 177-187: después de la aventura de Misia, de donde los Argonautas parten sin Hilás ni Hércules, la nave Argo arriba al país de los Bébrices, a Biti-

nia: aquí el hijo de Neptuno, el rey Amico, diestro en el manejo del cesto, retaba y vencía a los naúfragos; sus restos los ofrecía el rey Amico al dios del mar. La descripción de la cueva causa te mor entre los nautas, pero Pólux se ofrece a ser el rival de Amico al que vence.

9. LAGOS Y FUENTES.--

Un *lacus* nos describe Ovidio en *Met.* V 385-391; se trata del lago Pergusa, en las proximidades de Hena (Sicilia), y del bosque que lo rodea: aparece ante nuestros ojos un paisaje idílico que posee todos los elementos de un *locus amoenus*, pero que está realmente identificado en el texto. La *descriptio* introduce el rapto de Prosérpina por parte de su tío Dis: está situada después de la petición que la vengativa Venus (no podía permitir que permaneciera virgen, como Diana y Palas, la hija de Ceres) hace a su hijo Cupido; en este bosque, a orillas del lago, Dis ve, ama y rapta a la diosa (28). La ἔκφρασις τόκου comienza con un *haud procul* del mismo modo que la siguiente (*Met.* VIII 624-626), aunque en esta ocasión lo descrito es un *stagnum*. Ante la burla e incredulidad de Pirítoo acerca del poder que tienen los dioses para cambiar las formas (al que se ha referido el río Aqueloo con el relato de Perimele), Lélex se dispone a contar una historia: la de Baucis y Filemón, que comienza con esta topografía.

También se trata de un *lacus* el que describe Ovidio en *Met.* IX 334-336:

Est lacus adclivis devexo margine formam
litoris efficiens, summum myrteta coronant.

Venerat huc...

A este lago se acerca Dríope con su pequeño hijo y, de un loto cercano al lago, arranca para su bebé unas flores; la ninfa Lóti-de, metamorfoseada en este árbol, sangra: esto será la causa de la metamorfosis de Dríope. La *ἐκφρασις* está admitida por Ehwald (29). Y también es Ovidio el que describe una *gurgel* (*Met.* XIV 51-55); es el lugar donde solía descansar Escila (30) y la descripción es tá colocada cuando a ella se dirige Circe (rechazada por Glauco a causa de Escila) con los venenos y encantamientos que provocarán, como venganza, la metamorfosis de la ninfa.

Una *lympha* describe Silio Itálico (*Pun.* III 669-674): es una fuente que, siempre tibia, está cerca del templo de Júpiter Ammón; la *ἐκφρασις*, en boca de Bostar, está colocada cuando éste informa a Aníbal de la misión que le ha sido encomendada: consultar el oráculo de Júpiter.

Finalmente, otro *lacus*, éste de gran importancia para la Historia de Roma, describe Silio Itálico en *Pun.* V 4-24: se trata del lago Trasimeno, donde Aníbal obtuvo una importante victoria sobre el ejército romano en el año 217 a.C. La descripción del lago en sí se extiende hasta el v.9: la *ἐκφρασις* continúa con el relato de la leyenda que originó el nombre de este lago.

10. RIOS. -

Dos *ἐκφράσεις* dedica Lucano a ríos: en *Phar.* I 213-220 ofrece una descripción del Rubicón colocada, dentro de la obra, en el momento en que César lo atraviesa: es la declaración de guerra. Refiere Lucano la insignificancia de este río, a pesar de su importan-

cia fronteriza, y el estado que en ese momento presenta: la caballería se sitúa en sentido oblicuo a la corriente y lo cruza.

La otra *descriptio* (31) está en *Phar.* V 463-468 y se refiere a dos ríos: el Apso y el Génuso, que son los dos ríos que bordean el terreno en el que por primera vez se enfrentan César y Magno. Ambas descripciones están colocadas en momentos importantes: inicio de la guerra y primer enfrentamiento entre suegro y yerno.

La desembocadura del río Istro nos describe Valerio Flaco en *Arg.* VIII 185-188; la *descriptio* aparece en boca de Ergino que se dirige a los Argonautas y les aconseja que, para evitar el tener que atravesar de nuevo las Ciáneas (no está claro el por qué, ya que al atravesarlas a la ida las Simplégades habían quedado inmovilizadas), dirijan su rumbo por el Istro. Por otra parte, no podemos dejar de hacer notar ese verbo en primera persona del plural: *accipimus* (v.187), pero, no obstante, debido al contenido y a los formulismos, nos parece que el texto debe considerarse como una *ἐνφρασὶς*.

El primer río que nos describe Silio Itálico es el *Ticinus* (actual Tesino), en *Pun.* IV 82-88. La *descriptio* está situada dentro de la obra cuando Aníbal coloca su campamento y prepara la batalla: poco después (vsós. 135-479) tiene lugar el enfrentamiento con P. Cornelio Escipión en el que éste resulta vencido (año 218 a.C.). La descripción que se nos ofrece del río, como es frecuente en otras topografías, presenta los elementos de un *locus amoenus*.

También nos describe Silio el río Bágrrada en *Pun.* VI 140-144:

Turbidus arentes lento pede sulcat harenas

Bagrada, non ullo Libycis in finibus amne

victus limosas extendere latius undas
 et stagnante vado patulos involvere campos.
 Hic studio laticum...

Tras la batalla del Trasimeno, Serrano, hijo de Régulo y fugitivo romano, se dirige a la casa de un compañero que tuvo su padre en África, Maro; éste le cuenta la historia de Régulo y, dentro de ella, encontramos esta descripción que es la antítesis de la anterior.

En sólo dos versos está descrito el Némico, en *Sil. Ital. Pun.* VIII 179-181. El Némico, pequeño río del Lacio que desemboca entre Lavinio y Ardea, estaba consagrado a Ana, la hermana de Dido. La descripción, en boca de ésta última, está insertada dentro de la narración que la propia Ana, por encargo de Juno, hace de su historia a Aníbal para animarle: fue acogida como Ninfa de este río tras su huida de Cartago a la muerte de su hermana. La importancia del relato en el contexto radica en el anuncio que Ana hace a Aníbal de la batalla de Cannas.

11. LITORALES Y RIBERAS.-

El primer litoral que encontramos descrito en Virgilio (32) pertenece a *Aen.* I 159-170: los troyanos, exhaustos tras la tempestad originada a instancias de Juno, hacen un último esfuerzo para llegar al lugar descrito; el agotamiento de Eneas y los suyos contrasta fuertemente con este apacible, casi idílico, paraje que invita a descansar.

Poco después de su encuentro con Héleno y Andrómaca, Eneas y los suyos arriban a un puerto (33) donde ven cuatro caballos blan-

cos; bajo la dirección de Anquises, ofrecen el sacrificio a Juno recomendado por Héleno y prosiguen su camino. Este puerto está descrito en *Aen.* III 533-537 y, tras su partida del puerto, aparece colocada otra *descriptio*: se trata esta vez de todo un panorama que sitúa a Caribdis, a la que, según las instrucciones de Héleno, deben evitar (*Aen.* III 551-558). La ἀφοός (...haec illa Charibdis, vso. 558), muy típica, aparece en boca de Anquises.

En los primeros versos del l.VI nos describe Virgilio una caverna natural formada en el litoral de Eubea, *Aen.* VI 42-45:

Excisum Euboicae latus ingens rupis in antrum,
quo lati ducunt aditus centum, ostia centum,
unde ruunt totidem voces, responsa Sibyllae.
Ventum erat ad limen...

Es la gruta donde la Sibila conduce a Eneas para darle a conocer el oráculo del dios Apolo (34).

Parecida, en cierta medida, es la descripción ovidiana de *Met.* IV 525-528, pero aquí la roca no forma debajo una gruta propiamente dicha, sino un entrante cubierto formado por el desgaste del flujo del mar a lo largo del tiempo. Admitida por Breitenbach y Ehwald (aunque para este último se trata de una topotesia), Bömer, en cambio, la considera sólo *Ortsangabe* (35). Es la roca desde la que Ino se arroja al mar con el pequeño Melicertes en sus brazos; la *descriptio* aparece, una vez más, como alivio en el patético sentimiento del lector, que se acaba de ver zarandeado por el crimen del niño Learco a manos de su padre Atamante y que se va a sentir sacudido de nuevo por la locura de Ino.

Una ensenada nos describe (36) Ovidio en *Met.* V 409-411: es el lugar (37) donde habitaba la ninfa siciliana Cíane. La descripción sitúa el lugar donde esta ninfa le sale al paso a Plutón intentando impedirle que se lleve a la raptada Prosérpina: la reacción de Dís, abriéndose el camino al Tártaro con su cetro y, por tanto, violando los derechos de la ninfa sobre sus águas, será la causa de que la ninfa se licúe.

Un *sinus* con una caverna en medio encontramos descritos por Ovidio en *Met.* XI 229-238; es el lugar donde acostumbraba Tetis a ir y donde, vista por Peleo, éste se enamora de ella y pretende violarla. Dentro de la obra, la *ἔκφρασις* inicia la leyenda de Tetis y Peleo después de la liberación de Hesfona por parte de Telamón. La *ἔκφρασις* τότου aparece en las anotaciones de Ehwald y Breitenbach (op. cit. ad loc.).

También describe Ovidio el lugar (38) donde Polifemo canta sus amores a Galatea (*Met.* XIII 778-780): la *descriptio* da comienzo a la tragedia, pues, después de su canto, Polifemo sorprende a la ninfa con Acis y le da muerte.

Pocos versos más abajo (*Met.* XIII 910-912) nos encontramos con la descripción de un lugar parecido, donde el *pontum* es *fretum*; la *collis*, *conlectus* y en vez de *acumine* tiene *apicem*: la diferencia principal radica en que en este último sitio hay árboles. Al inicio de la leyenda de Glauco, es donde Escila, perseguida, se esconde y le contempla con detenimiento.

Dos importantes estrechos describe Lucano: el de Sicilia (*Phar.* III 60-64) y el de Eubea (*Phar.* V 232-237); pero, mientras en el

primer caso describe su origen, en el segundo hace más hincapié en la angostura; en ambos sitio alude a la violencia del mar en el lugar descrito. Por otra parte el examen formal de ambas ἐκφράσεις nos muestra ciertas similitudes, como el inicio con el adverbio *qua* seguido de *mare/maris* y la ἀπόδος compuesta por un adverbio que retoma de nuevo el relato y que para nada hace referencia al lugar descrito. La colocación dentro de la obra también presenta cierta semejanza: el primer estrecho es descrito con motivo del envío de Curión a Sicilia, mientras el segundo en el de Apio a Del_{fos} para consultar el oráculo.

Un tercer estrecho descrito (el segundo por su aparición dentro de la obra) está situado en el Mar Adriático, cerca de Salona. Es el lugar donde el pompeyano Octavio prepara una emboscada (por medio de un cable suspendido en el mar y sujeto por cadenas a los escollos ilíricos) a Antonio y los demás cesarianos que intentan escapar del bloqueo con balsas construidas al efecto; Octavio deja pasar las dos primeras, pero apresa la tercera balsa: aquí coloca (*Phar.* IV 455-462) Lucano esta descripción (39).

12. ISLAS.-

Las cinco islas, objeto de ἐκφράσεις, que encontramos en la *Eneida* pertenecen a la primera parte de la obra y, excepto la del libro II (Ténedos) y la del V (un simple islote), las otras tres están íntimamente relacionadas con las escalas que en su viaje hacen los Enéadas.

La primera isla descrita (*Aen.* II 21-24), Ténedos (40), aparece en boca de Eneas que narra a Dido la caída de Troya: Ténedos es la

isla donde se ocultan los griegos cuando fingen abandonar Troya dejando el caballo en su playa.

Después de abandonar Tracia, tras celebrar los funerales por Polidoro, los troyanos se dirigen a Delos (Aen. III 73-78): aquí son acogidos por el rey Anio que reconoce a su amigo Anquises (41); Eneas se dirige al templo que el dios Apolo tiene en la isla y recibe un oráculo en el que se dice (42): ... *antiquam exquirite matrem* (v.96), lo que Anquises interpreta como Creta, a la que describe (Aen. III 104-111), tras lo cual, el padre de Eneas dice por qué deben dirigirse a Creta: de allí les había venido la "Madre del monte Cibeles", pero de aquí volverán a partir los troyanos en busca de su punto de destino (Hesperia, cfr.s. REGIONES) descrito por los Penates a Eneas mientras duerme.

Ya a finales de este libro, Eneas describe de nuevo Delos, pero esta vez bajo el nombre de Ortigia (Aen. III 692-697). La descripción, diferente a la anterior, está colocada en la enumeración que Eneas hace a Dido de los lugares por los que han pasado antes de llegar a la costa de Cartago, con lo que Eneas finaliza su relato a la reina.

Un islote (43) es lo que describe Virgilio en Aen. V 124-129; después de abandonar Cartago, el mal tiempo impulsa a los troyanos a refugiarse en los puertos de Sicilia: aquí celebran sacrificios y juegos para conmemorar el primer aniversario de la muerte de Anquises; la primera competición convocada por Eneas es una regata y en el islote descrito coloca el caudillo una encina que señala el lugar donde las naves deben dar la vuelta.

Dos veces describe Ovidio la isla de Sicilia; la primera *descriptio* está en *Met.* V 346-356: dentro de la obra la *ἑκφρασις* está colocada tras la alabanza a Ceres con que Calíope inicia su poema y sitúa el lugar donde se hallaba Dis cuando fue alcanzado por la saeta de Cupido que le impulsó a raptar a Prosérpina. La *ἑκφρασις* *τόπου* es admitida por Bömer y Breitenbach (cfr. ad loc.). Frente a esta denominación que vemos aquí de la Trinácride (44), aparece "Sicania" en la otra descripción (*Met.* XIII 723-728), donde también encontramos los tres promontorios; en este caso, la *ἑκφρασις*, mucho más breve, presenta el lugar donde arriban los troyanos y sirve para introducir la leyenda de Escila.

Todavía nos describe Ovidio otra isla, pero esta vez de agua dulce, en *Met.* XV 739-742. Es una isla que forma el río Tíber y donde desembarca, transformado en serpiente, Esculapio, a quien los romanos han ido a buscar a Epidauro para que ponga fin a la epidemia que están sufriendo. Después de su llegada comienza la apoteosis de César. La *descriptio* está reconocida por Rhode.

Una *ἑκφρασις* de Sicilia y Cerdeña encontramos en Lucano (*Phar.* III 65-71), pero no se trata de su situación geográfica, sino de la fertilidad de su suelo que el autor considera el granero de Italia. La descripción está colocada cuando la guerra se extiende al mar: Curión es enviado a Sicilia y Q. Valerio Orca a Cerdeña.

Y, ya al final de la guerra civil, nos describe Lucano Faros en *Phar.* X 509-512:

Insula quondam

in medio stetit illa mari sub tempore vatis

Proteos, at nunc est Pellaeis proxima muris.

Illa...

El *at nunc est* (v.511) hace referencia al dique que se construyó para unir la isla a Alejandría (45). La descripción aparece cuando César toma Faros por sorpresa durante la noche.

Samotracia nos describe Valerio Flaco en *Arg.* II 431-438. Después de abandonar Lemnos, los Argonautas llegan a Samotracia (*Electria tellus*, v.431) donde el sacerdote Minias les inicia en los misterios de Caríbo y luego continúan su viaje llegando al promontorio Sigeo. Más tarde, al regreso de los Argonautas, nos describe este mismo autor el islote de Peuce (*Arg.* VIII 217-220); la descripción está colocada con la llegada de los Argonautas a la desembocadura del Istro (donde está sito el islote) y su desembarco aquí, donde Jasón confesará a sus compañeros la promesa de matrimonio que ha hecho a Medea.

Breve es la descripción que de la isla de Lemnos nos hace Estacio en *Theb.* V 49-53:

... "Aegaeo premitur circumflua Nereo
Lemnos, ubi ignifera fessus respirat ab Aetna
Mulciber; ingenti tellurem proximus umbra
vestit Athos nemorumque obscurat imagine pontum;
Thrace arant contra...

La descripción, en boca de Hipsípila, da comienzo a la historia de las Lemníades que, a instancias de Adrasto, cuenta la hija de Toante; durante el relato el pequeño Ofeltes encontrará la muerte.

De nuevo encontramos descritas las islas de Cerdeña y Sicilia,

ambas en Silio Itálico. Aparece la descripción de Cerdeña cuando, tras la consulta de los romanos al oráculo de Delfos, la guerra llega a la isla (*Pun. XII* 355-376). Inmediatamente después aparece el elogio al poeta Ennio. La *ἔκφρασις* de Sicilia, por su parte, es tá colocada con motivo de la campaña de Marcelo a la isla (*Pun. XIV* 11-79/80) y, después de la extensa descripción, Silio explica los motivos de la guerra: la muerte de Hierón (aliado de los romanos) y su sucesión por Jerónimo (partidario de Aníbal). La extensa descripción de la isla nos recuerda las erudiciones geográficas de Lucano (24).

13. GLOBO TERRAQUEO.-

Una única vez encontramos descrita la Tierra: en el *Panegyri. Mess.* 151-175. La *ἔκφρασις* está colocada después de la afirmación que ha ce el autor de los triunfos reservados a Mesala y antes de afirmar que sólo él (Mesala) será llamado grande en uno y otro hemisferio (*solus utroque idem diceris magnus in orbe*, v.176). A nuestro entender, dentro del relato la *ἔκφρασις* queda claramente delimitada como una unidad aparte: en realidad se trata de un alarde de erudición, de una docta digresión ornamental. Por otra parte, esta división de la tierra en cinco partes es similar a la que hace Ovidio en *Met. I* 45-53, donde pone de manifiesto que la división del cielo en las mismas zonas es anterior a la de la Tierra (46).

14. LUGARES CELESTES.-

La región celeste del Escorpión nos describe Ovidio en *Met. II* 195-198:

Est locus, in geminos ubi bracchia concavat arcus

Scorpius et cauda flexisque utrimque lacertis
porrigit in spatium signorum membra duorum:
hunc puer ut...

La descripción (47) está inmersa en la leyenda de Faetón y quizá represente el momento culminante del pavor que posee al muchacho: en efecto, tras la contemplación del Escorpión, Faetón suelta las riendas del carro de su padre provocando el incendio de la Tierra que terminará con la fulminación del muchacho por Júpiter.

IV.- TOPOTHESIAE.

Menos numerosas que las topografías son las topotesias: no sólo en cuanto al número de veces que aparecen en los autores épicos, sino también, y lógicamente, en cuanto a la variedad de los lugares descritos.

1. LOS INFERI .-

Quizá sea el lugar imaginado descrito con más detalle en su totalidad o en alguna de sus partes; por esta razón, analizamos por separado la entrada, el interior y la salida de los *inferi*.

1.a.- ENTRADA O BAJADA A LOS REINOS DE PLUTON.- Cuatro autores (48) dedican otras tantas *ἐκποδοὺς* para mostrarnos la bajada a los *inferi* por medio de una cueva o, como en Estacio, un *trames*.

El primero en describir esta bajada es Virgilio en Aen. VI 237-243. Para él la bajada está situada en la cueva de Aornos (49), en Cumas. En esta cueva se realiza el sacrificio de cuatro toros después de las honras fúnebres en honor de Miseno, y es precisamente aquí donde aparece colocada la descripción de la caverna que poco después servirá para bajar al Averno: por esta *spelunca* la Sibila se dirige a los reinos de Plutón seguida de Eneas al que da unos previos consejos (*tantum effata furens antro se immisit aperto*, v.262).

También por una caverna (aquí *specus*) se baja a los infiernos en Valerio Flaco (Arg. III 397-406). Después de la involuntaria *matanza* causada por los Argonautas al rey Cízico y los suyos, cunde entre los paladines la desgana de seguir con su empresa, pero Mopso les anima y les aconseja que hagan sacrificios para purgar la involuntaria falta cometida: deben ofrecer sacrificios expiatorios

a los Manes de aquellos a los que han dado muerte; con la *ἐκφοράς* Mopso les presenta el sitio donde a él le enseñaron cómo realizar estos ritos.

Siguiendo la versión más extendida en la Antigüedad, Estacio sitúa la entrada a los reinos inferiores en el Ténaro en *Theb.* II 32-55: la *descriptio* comienza con una verdadera topografía del promontorio al que dota de unas cualidades y hechos prodigiosos propios de una topotesia: frente a otros autores que se limitan a dar una situación geográfica real a sus topotesias, Estacio se detiene en hacer una descripción del lugar real donde sitúa la bajada a los infiernos. Al principio del l.II, la descripción ubica la ENTRADA a los infiernos por donde Mercurio SACA del mundo de los muertos a Layo, padre de Edipo: es decir, el autor considera explícitamente el mismo camino de entrada y salida de los *infern*, pues, a pesar de ser el sitio por donde Mercurio saca a Layo, Estacio lo describe como *...pallentes devius umbras/ trames agit...* (vsos.48-49). Dentro de la obra, el pasaje está colocado después de la llegada de Polinices al palacio de Adrasto (fin del l.I) y antes de las inquietudes despertadas en el corazón de Etéocles.

También está en una *specus* la bajada a los infiernos en Silio Itálico (*Pun.* XIV 239-247), pero aquí la cueva está situada en la ciudad siciliana de Hena. El hecho de que Silio considere que la entrada a los infiernos está en Sicilia viene explicado a partir del v.243: es el camino que siguió Dis para conducir a su morada a Prosérpina. Frente a esta opinión, en Ovidio Plutón no sigue un camino ya abierto, sino que es él lanzando su cetro el que lo abre

(Met. V 420-424). La *descriptio* está colocada al final de la enumeración de los aliados de Jerónimo de Siracusa y antes de la de los aliados romanos (de ahí ese *Romanos... duces* del v.248 con que se reinicia el relato).

1.b.- INTERIOR DE LOS INFERI.- Por el hecho de dedicar Virgilio prácticamente un libro entero (el 1.VI) a la bajada de Eneas a los infiernos, es lógico que encontremos en él descripciones de diversos lugares de este mundo. En efecto, encontramos descritos formando *ἐκφράσεις*:

- El vestíbulo, con un olmo en el centro, en Aen. VI 273-290.
- El Aqueronte (VI 295-305) que, por comprender también una prosopografía ya veremos más adelante (50).
- Los campos del llanto, aunque más bien son los campos de los que lloran, en VI 440-445.
- El camino del Elíseo, en VI 540-542.
- El Flegetonte (51), en VI 548-557.

Y, ya en el Elíseo, los campos de los bienaventurados (VI 637-641) y el río Leteo (VI 703-710).

Muy imprecisa es la descripción de los *inferi* que hace Ovidio en Met. IV 432-447, donde habla también, pero no sólo, de la entrada a los reinos de Plutón; la fórmula introductoria *est via declivis* (v.432) es la misma que veremos en la descripción de la salida de los infiernos en Met. VII 410, pero en este último lugar el camino está dentro de una cueva que es la que constituye la fórmula introductoria (cfr.i.). La *ἐκφράσις* (52) aparece colocada después de la metamorfosis de las Minieides por obra de Baco: con la bajada de

Juno a los infiernos a buscar a las Furias para que castiguen a Ino comienza la leyenda de Ino y Atamante; es decir, de nuevo utiliza Ovidio una *ἐκπασις* para un cambio de escena.

También nos describe los reinos de Plutón Valerio Flaco en *Arg. I* 827-846: la descripción da fin al l.I y está colocada cuando, a la partida de Jasón, sus padres Esón y Alcimedē se sacrifican y Creteo, abuelo de Jasón, conduce sus manes al Elíseo.

Muy extensa es la descripción que del Hades hace Silio Itálico en *Pun. XIII* 526-614: esquemáticamente, Silio describe el Hades como sigue:

- Situación de la Morada, vsos. 526-530.
- Las diez puertas que posee, vsos. 531-561.
- Ríos y lagunas, vsos. 562-578.
- Habitantes (vsos. 579-600): Abstracciones, vsos. 581-587.
- Seres monstruosos, vsos. 587-594.
- Tejo y sus moradores, vsos. 595-600.
- Castigos a los tiranos, vsos. 601-612.
- Aparición de Pomponia: fin de la *ἐκπασις*, vsos. 613-614.

La descripción aparece con motivo de la visita que Escipión, acompañado de la Sibila de Cumas, realiza al Hades donde, entre otras numerosas sombras, se encuentra con la sombra de su madre Pomponia.

1.c.- SALIDA DE LOS INFIERNOS.- A pesar de que cabe suponer que la salida de los reinos de Plutón se realiza por el mismo lugar que la entrada, esto no siempre es así y en algunos sitios vemos esta diferencia: así está expreso en un autor tan representativo como

mo es Virgilio, donde Eneas, que entra por la cueva de Aornos (cfr. s.), sale por una de las puertas del Sueño (cfr. i. MORADAS DE ABS TRACCIONES).

Dos veces aparece nombrado el camino hacia la tierra de arriba en Ovidio: la primera vez aparece descrito con la narración del doceavo y último trabajo de Hércules, traer de los infiernos al perro Cérbero (Met. VII 409-419). Esta salida tiene lugar, igual que la otra, en el Ténaro. La descripción está colocada para explicar el origen del acónito (53) que Medea entrega a Egeo buscando la pérdida de Teseo.

La *via declivis* (Met. VII 410) es *adclivis ... trames* en Met. X 53-56:

Carpitur adclivis per multa silentia trames,
arduus, obscurus, caligine densus opaca.
Nec procul afuerunt telluris margine summae:
hic...

En este texto se presenta el lugar en el que Orfeo no aguanta más y vuelve la cabeza: pierde por ello a Eurídice. En un momento en que el lector se encuentra bastante distendido y cree que Orfeo y Eurídice volverán a estar juntos; ya están *telluris margine summae* (v.55)... Orfeo vuelve la cabeza: se produce en el lector una violenta sacudida; la *ἐκπασις* prepara en cierto modo al lector para soportar esa alteración del *κόσμος*.

2. MORADAS DE ABSTRACCIONES.-

2.a.- MORADA DEL SUEÑO. - Es la que más veces aparece descrita (54) y la primera de ellas en Virgilio, Aen. VI 893-897:

Sunt geminae Somni portae, quarum altera fertur

cornea, qua veris facilis datur exitus umbris,
 altera candenti perfecta nitens elephanto,
 sed falsa ad caelum mittunt insomnia manes.
 His ibi tum... (dictis...v.898)

Admitida por Norden (55), la Ἑκπαοὺς aparece al final del l.VI; la morada del Sueño aquí está situada en los ^{inferi} y es por la puerta de marfil por la que Anquises hace salir a Eneas y a la Sílaba al mundo de arriba.

Muy diferente es la descripción que de esta morada hace Ovidio en *Met.* XI 592-616; admitida por Ehwald y Breitenbach (56) la descripción está colocada cuando Iris, enviada por Juno, se dirige a aquí para solicitar que se anuncie a Alcíone la desgracia de su esposo Ceix. Vemos la morada próxima al país de los címerios, oscura, tranquila, silenciosa, pero lo que más nos llama la atención es la explícita afirmación de que la mansión carece de puertas.

Cierta semejanza con esta descripción presenta Estacio (*Theb.* X 84-118): también aquí el Sueño tiene su morada en una hueca montaña; en esta descripción, el Sueño habita con otras abstracciones: la Quietud, el Olvido, la Pereza, el Ocio y el Silencio y, como en Ovidio, hay un río, pero Estacio no menciona, como en la Ἑκπαοὺς anterior, que sea el Leteo. A partir del v.100 (*caelaverat...*) comienza a presentar una serie de imágenes, obra de Vulcano, que constituyen la principal originalidad del autor.

2.b.- MORADA DE LA FAMA.- La morada de la Fama, situada en un lugar central del orbe desde donde todo se ve, está descrita en Ovidio, *Met.* XII 39-64; la Fama vive acompañada de otras abstraccio

nes como la Credulidad, el Error, la Alegría, los Temores, la Sedición y las Murmuraciones.

La *ἔκπρᾶσις*, admitida por Breitenbach, está colocada tras el sacrificio de Ifigenia: es quien divulga la llegada de naves cargadas de valientes guerreros.

2.c.- MORADA DEL HAMBRE.- También está descrita por Ovidio, en *Met.* VIII 788-791:

Est locus extremis Scythiae glacialis in oris,
triste solum, sterilis, sine fruge, sine arbore tellus,
frigus iners illic habitant Pallorque Tremorque
et ieiuna Fames: ea...

La *ἔκπρᾶσις* (57) está colocada cuando Ceres envía a una Oréade (58) para que ordene al Hambre castigar a Erisictón por talar la encina a la que estaba ligada la vida de una Hamadriade (59).

2.d.- MORADA DE LA ENVIDIA.- Junto a las descripciones de las moradas del Sueño, el Hambre y la Fama, Ovidio describe la de la Envidia en *Met.* II 761-765; esta morada, sucia por la sangre cuajada, oscura y fría, está descrita con ocasión de la visita que tiene que hacer allí Minerva para pedir a la fea Envidia que envenene a Aglauros. La *descriptio* está admitida por Breitenbach y Bömer (60).

2.e.- MORADA DE LOS SEMIDEI MANES.- Hay que mencionar aquí la morada de los manes semidivinos que Lucano sitúa en una zona superior a la atmósfera terrestre (61), es una zona donde moran los manes de los que en vida han sido inocentes: aquí se encuentra Pompeyo. La *ἔκπρᾶσις*, en *Phar.* IX 5-11, aparece colocada con motivo

de la aprobación por parte del espíritu del Magno hacia Catón como caudillo de su bando.

3. MORADAS DIVINAS.-

3.a.- PALACIO DE JUPITER .- Descrito por Ovidio (*Met.* I 168-177), en realidad más que el palacio, el autor se entretiene en la descripción primero de la Vía Láctea y luego de su zona. La descripción aparece cuando, tras la Gigantomaquia, Júpiter reúne a todos los dioses la leyenda de Licaón, manifestando también su decisión de castigar a los hombres con el diluvio (62).

3.b.- MORADA DE VULCANO.- En Lemnos (63) ubica Valerio Flaco la morada de Vulcano, sin duda porque esta isla estaba consagrada al dios, ya que a ella cayó cuando fue arrojado por Júpiter desde el Olimpo. La descripción, muy breve, está en *Arg.* II 332-334:

Ventum erat ad rupem, cuius pendentia nigris
fumant saxa iugis coquiturque vaporibus aer.
substitit Aesonides, atque hic regina precari

...

Dentro de la obra, aparece cuando, a la llegada de los Argonautas a la isla, Hipsípila los conduce a palacio donde les ofrece un hospitalario banquete.

3.c.- MORADA DE LOS GIGANTES.- En Palene, la ciudad maldita de Macedonia, se hallan enterrados los Gigantes, excepto Tifoeo, tras su lucha contra los dioses: lo describe Valerio Flaco en *Arg.* II 16-34; en realidad, el autor aprovecha el paso de la nave Argo (de manera similar a Virgilio) frente a esta ciudad para hacer una di

gresión sobre la Gigantomaquia y narrar cómo Tifoeo es el único que no está allí, sino bajo el Etna. Tras estos versos se desencadena una tormenta en el mar (64).

3.d.- MANSION DE QUIRON.- La mansión de Quirón está descrita por Estacio (Ach. I 106-116); Quirón tiene su morada bajo el Pelión: es una profunda cueva bajo el monte y donde los adornos son de los tiempos en que el Centauro era joven. Estacio coloca la descripción en el momento en que Tetis se dirige a ella, a visitar a Quirón para comunicarle, mediante engaños, su decisión de llevarse a Aquiles (será cuando, poco después, lo lleve al palacio de Licomedes).

3.e.- MORADA DE LOS VIENTOS.- Descrita por Valerio Flaco (Arg. I 579-597), la morada está situada en Sicilia, como también aparece mencionada en la descripción que de esta isla hace Silio Itálico (Pun. XIV 70-71, cfr. s. ISLAS); Ovidio, en cambio, al describir Sicilia, se limita a colocar bajo la isla a Tifoeo (cfr.s.). La descripción está colocada en el comienzo de las aventuras de los Argonautas: Bóreas ve la nave y va a pedir permiso a Eolo para desencadenar una tormenta.

4. OTRAS TOPOTESIAS.-

4.a.- Damos cabida aquí, en primer lugar a la extensa descripción que Silio Itálico hace de Campania, de Bea y sus alrededores: nos encontramos de nuevo en unos lugares identificados de la región donde Silio sitúa una serie de topotesias; en efecto, toda la zona está llena de connotaciones imaginarias: el lago Lucrino era, en otro tiempo, el Cocito; el lago Averno, el de la Estigia, y su

vecino, el camino del Aqueronte; próximas, las mansiones cimerias y la morada de Vulcano y los montes fueron colocados sobre los Gigantes (65). La descripción está colocada con motivo de la visita que Aníbal realiza a estos lugares después de abandonar Capua, la ciudad más rica de Italia, que abrió sus puertas a Aníbal en el año 216 (66). La *ἐκφοράς* aparece en *Pun.* XII 113-158.

También como topotesia describe Lucano el lago Tritonis en Libia (*Phar.* IX 348-368); lago consagrado a Tritón (67) es, además, donde por primera vez se contempla en sus aguas Palas y, próximo a él si túa Lucano el río del Olvido, Leto, y el jardín de las Hespérides. La descripción está colocada cuando Catón lleva sus tropas a estos lugares, a Libia, para unirse a Juba.

4.b.- Debemos mencionar también la descripción de los pastizales de los caballos del Sol que hace Ovidio en *Met.* IV 214-217:

Axe sub Hesperio sunt pascua Solis equorum:
ambrosiam pro gramine habent; ea fessa diurnis
membra ministeriis nutrit reparatque labori.
Dumque ibi...

La *descriptio* (68) está dentro del relato que, de los amores del Sol, hace Leucónoe a sus hermanas: todos los amores del dios tienen la impronta de la vengativa Venus que no olvida la delación de su adulterio. Enamorado de Leucótoe, mientras sus caballos pacen aquí, es decir, durante la noche, el Sol toma la figura de Eurínome y se dirige a los aposentos de su supuesta hija.

4.c.- Topotesia es también, sin duda, la descripción del árbol de la rama dorada que hace Virgilio en *Aen.* VI 136-142:

Latet arbore opaca

aureus et foliis et lento vimine ramus,
 Iunoni infernae dictus sacer; hunc tegit omnis
 lucus et obscuris claudunt convallibus umbrae.
 Set non ante datur telluris operta subire,
 auricomos quam qui decerpserit arbore fetus.
 (Hoc... .. munus

La *ἔκφρασις* describe el árbol poseedor de la rama dorada que Eneas necesita coger para poder bajar a los *inferi*: es el obligado presente a Prosérpina.

V.- LOCI AMOENI.

Dedicamos este apartado a los llamados *loci amoeni*, según la definición que de ellos hace Curtius (69). A pesar de ser un elemento más propio de la poesía bucólica (70) que de la épica, también lo encontramos con alguna frecuencia en este último género, aunque casi siempre aparezca formando parte de otro tipo de descripciones, sobre todo, de topografías.

Incluimos aquí, por tanto, un determinado número de *loci amoeni* que aparecen, dentro de sus obras, con independencia del lugar real en que se hallan circunscritos. El único autor épico que describe *loci amoeni*, sin prestar atención a su situación geográfica real, es Ovidio.

Una cristalina fuente rodeada de césped y árboles atrae a Narciso, agotado y sediento, y le causa su perdición: en sus puras y resplandecientes aguas se contempla. La *ἐκπρασς*, reconocida por todos los comentaristas (71), aparece en *Met.* III 407-413.

Otro *locus amoenus* constituye la morada de la ninfa Sálmacis (*Met.* IV 297-302); al comienzo de la leyenda de Hermafrodito, las aguas no son una fuente, sino un estanque. Por otra parte, no menciona en el pasaje Ovidio sombra, pero sí la había, pues aparece después nombrada (*...fruticumque recondita silva*, v.339) y también posee el lugar flores (*saepe legit flores. Et tunc ...legebat*, v.315).

Formalmente no deja de llamar la atención la *ἀφός* compuesta por el verbo *colere* sin su C.D. expreso que, precisamente, es el lugar descrito; no obstante la *ἐκπρασς* aparece reconocida por Breitenbach, Ehwald y Bömer, que nombra como "Naturaleza virgen" el

locus amoenus que aparece en *Met.* V 587-592:

Invenio sine vertice aquas, sine murmure euntes,
 perspicuas ad humum, per quas numerabilis alte
 calculus omnis erat, quas tu vix ire putares;
 cana salicta dabant nutritaque populus unda
 sponte sua natas ripis declivibus umbras:
 accessi...

Aquí el idílico arroyo, sombreado por sauces y álamos, es en realidad, el dios Alfeo (v.599). La *ἐκφρασις* describe el lugar donde se sumerge la ninfa Aretusa, seguidora de Diana, cansada y sudorosa, y provoca involuntariamente la pasión de Alfeo.

Un último *locus amoenus* se encuentra en *Met.* XIII 924-930: es el césped donde el pescador Glauco pone a secar sus redes y se sienta a contar el pescado; hierba prodigiosa es aquella que, al engullirla, produce la metamorfosis del pescador. La *descriptio* (72) está en boca del propio Glauco cuando narra su historia a Escila.

VI.- CONCLUSIONES.

Las conclusiones generadas del estudio de las *descriptions loci* se pueden ordenar en cuatro apartados.

1. En cuanto a las FORMULAS, podemos hacer varias afirmaciones: el formulismo compuesto por el verbo *esse* para introducir una *ἐκπαράσις*, que es el primero y más abundante en la poesía épica del período estudiado, es utilizado, sobre todo, por Virgilio y Ovidio; esto no quiere decir que los demás no lo utilicen, pero estadísticamente lo utilizan pocas veces. Aparte de *esse*, el único verbo empleado por todos los autores (incluyendo Ennio, si se acepta como principio de *ἐκπαράσις* el frag. VII, XXIV = 262,3) es *stare*, a pesar de que algunos lo utilizan una sola vez (Virgilio, Ovidio, Lucano y Silio Itálico).

Por otra parte, debemos destacar la imitación que en este punto Silio hace de Virgilio: en efecto, hay dos verbos que sólo aparecen en ellos introduciendo una *descriptio* (*colitur* y *tollere*, cfr.s.) y uno que, además de ellos, también aparece en Valerio Flaco, la forma *iacet*.

En cuanto a las *ἀφοδοί*, la más utilizada por todos es la relacionada con el demostrativo *hic*, *haec*, *hoc*. Hay que hacer notar aquí que Lucano y Silio siguen a Ovidio en la elección de *ἀφοδοί*: en los tres aparece el uso del relativo y de un adverbio de lugar (donde se suma Valerio Flaco): en Ovidio y Lucano encontramos *ubi*, en Lucano y Silio *tum* y en Valerio y Silio *iamque* (cfr.s.).

Para finalizar, nos llama la atención de qué manera cierran las descripciones en ocasiones Lucano y Silio: nos referimos al punto

a final de verso y a la brusquedad con que reinician el relato: tres veces lo hace Lucano y cuatro Silio.

2. En cuanto a la EXTENSION, las topografías en Virgilio, Ovidio, Valerio y Estacio abarcan alrededor de cuatro versos (incluido el de la ἀφοδος). En Virgilio encontramos una ἐκφοράς de tres versos, como mínimo, y otra de quince, como máximo, pero la extensión es bastante regular, oscilando entre cuatro y seis versos y, desde luego, menos de diez (sólo tiene dos de más versos: la descripción del Etna con quince, y la del puerto de Cartagena, con doce). Ovidio también es bastante regular, aunque tiende a hacerlas todavía más breves, oscilando entre dos y cuatro versos (sobre todo, tres) y sólo tiene una topografía de más de diez versos (la de la isla de Sicilia, de catorce versos). Valerio Flaco, por su parte, oscila entre cuatro (la mínima) y ocho versos y sólo tiene una de once; finalmente, Estacio oscila entre cuatro (la más) y siete, pero posee una de veinticinco versos (bosque consagrado a Diana). Grupo aparte forman Lucano y Silio: en ellos las topografías son bastante más extensas, utilizando aproximadamente el mismo número de veces las de más de diez versos y las de menos. Lucano coloca once topografías de menos de diez versos y nueve de más: la más extensa ocupa ochenta y un versos (la topografía más extensa que hemos encontrado, es la descripción de Tesalia y la presentación de Farsalia), pero también tiene otra de cuarenta (el Apennino) y la de Libia, que divide en tres ἐκφάσεις formales de un sólo objeto descrito. Por su parte, Silio utiliza más veces las de más de diez versos (en ocho ocasiones) y la más extensa ocupa se-

tenta versos (descripción de Sicilia). La única topografía que en contramos en el *Panegyri. Mess.* ocupa veinticinco versos.

Respecto a las topotesias abarcan, en general, bastantes más versos: Virgilio es el más breve, oscilando alrededor de los seis versos, aunque para describir el *vestibulum* de los infiernos utiliza dieciocho versos. Ovidio, en cambio, tiende a emplear diez o más versos, hasta llegar a los veintiséis de la morada de la Fama. También emplean para las topotesias más de diez versos los demás autores, destacando la descripción del Hades de Silio que abarca noventa y dos versos (la topotesia más larga).

Para finalizar, de los cuatro *loci amoeni* que describe Ovidio, dos ocupan seis versos y los otros dos siete, es decir, su extensión es semejante (aunque algo superior) a la de las topografías.

3. En cuanto a la FRECUENCIA de las *descriptiones locorum*, no hay duda de que es bastante más frecuente el empleo de las topografías que el de las topotesias que, en todos los autores, aparecen un número de veces bastante inferior, excepto en Valerio Flaco, que utiliza prácticamente las mismas veces ambos tipos (seis topografías y cinco topotesias) y es el que menos topografías usa.

El autor que mayor número de topografías emplea es Ovidio, seguido de Virgilio (treinta topografías en la *Eneida* frente a las treinta y una de las *Metamorfosis*), Lucano (veinte topografías), Silio (diecisiete), Estacio (nueve) y Valerio Flaco (seis).

En lo que se refiere a las topotesias, también es Ovidio el que mayor número de veces las utiliza (nueve), seguido de Virgilio (ocho), Valerio Flaco (cinco), Estacio y Silio (tres) y, por fin,

Lucano (dos). Por otra parte, es sólo Ovidio el que describe *loci amoeni* haciendo abstracción del lugar geográfico donde se hallan ubicados.

Para finalizar, queremos señalar que los autores que más recurren a las *ἐκφράσεις τόπων* son Virgilio y Ovidio, y los que menos, Valerio Flaco y Estacio. Lucano y Silio dan la impresión de evitar, sobre todo el primero, las topotesias, quizá debido al tema que tratan.

4. Dejamos para el último apartado las conclusiones relacionadas con el EMPLEO que, en líneas generales, hacen los autores estudiados de este tipo de *descripciones*.

Virgilio utiliza las topografías de una manera bastante determinada: en los seis primeros libros de su obra suelen aparecer describiendo diferentes escalas de los troyanos, mientras que en la segunda parte de la *Eneida* tienden a llamar la atención sobre determinados lugares o árboles "sagrados"; con su uso pretende Virgilio, generalmente, proporcionar, además, relajación tras una desgracia o preparar al lector para el desastre: pocas veces son utilizadas como mero adorno.

Ovidio es el autor que emplea las topografías de un modo más fijo: como cambio de escenario, bien porque con la *ἐκφρασις* se introduce una nueva metamorfosis, bien porque dentro de la misma leyenda se describe el lugar donde comienza la acción o tien lugar la metamorfosis; a veces el lugar descrito es de contemplación, descanso o alivio dentro de la obra.

Relacionado con ellos, Valerio utiliza las topografías de una

manera parecida a Virgilio en la primera parte de su obra, es decir, como presentación de las diferentes escalas de los Argonautas, y Estacio, en cambio, de modo similar a los seis últimos libros de la *Eneida*: presentación de diferentes lugares o árboles "sagrados" de importante significación dentro del relato; también Estacio sue la describir lugares de reunión (de tropas, para juegos fúnebres, etc.) o, como Ovidio, de desgracia.

El análogo empleo de las topografías que encontramos en Silio y Lucano, nos lleva a la conclusión de que su uso viene determinado por el tema que tratan: la Historia. La mayoría de las topografías están íntimamente relacionadas con el tema: se trata de lugares aptos para la colocación de campamentos, o donde tiene lugar determinadas batallas; lugares tomados o que van a ser conquistados; escalas de los diferentes generales o sitios apropiados para emboscadas, etc. Sólo una vez cada uno describe un sitio "sagrado", y, además, los dos son los únicos (exceptuando la descripción del Istro que nos hace Valerio) que nos ofrecen descripciones de ríos. Hay que destacar, por otra parte, que estos autores presentan una cierta tendencia al ornato y, con mucha mayor frecuencia en Lucano, una recreación de los propios conocimientos dentro de la *ἐκφορά* que, a veces, queda totalmente descolgada del relato.

Este mismo carácter erudito es el que vislumbramos en la única topografía que aparece en el *Panegy. Mess.*

En cuanto a las topotesias, llama la atención Virgilio, pues en vez de hacer, como es general, una descripción global de los *inferní*, prefiere ir introduciendo breves *ἐκφράσεις* de determinados sitios

de este mundo infernal; por otra parte , la mayoría de sus topotesias se encuentran en el l.VI.

Ovidio utiliza la descripción de los *infern* como un nuevo cambio de escenario; las topotesias de las moradas de abstracciones están colocadas cuando es necesaria la intervención de esa abstracción concreta, así el Sueño para anunciar una desgracia, la Fama para divulgar una noticia, y el Hambre y la Envidia para castigar a alguien (Erisictón y Aglauros, respectivamente). Y, por fin, las dos veces que describe la salida de los *infern* están relacionadas con la pérdida de un ser: en el primer caso explica el origen del acónito que Medea utiliza para perder a Teseo, sin conseguirlo; en el segundo se trata del lugar donde Orfeo vuelve la cabeza y pierde a Eurídice.

Al ornato tiende Valerio Flaco con sus topotesias: el lugar en el que Mopso aprendió los ritos que los Argonautas necesitan para expiar la muerte de Cízico (bajada a los infiernos) es irrelevante para el relato, así como tampoco parece necesaria la descripción del Averno cuando Creteo conduce al Elíseo a los padres de Jasón y también nos parece ornamental la descripción que Hipsípila hace a Jasón de la morada de Vulcano y la descripción de Paleone, donde estaban enterrados los Gigantes, pero en este caso puede servir de "entretenimiento" durante el viaje, ya que la descripción presenta el lugar observado por los Argonautas durante el trayecto. Imitación de Virgilio nos parece la visita que Bóreas realiza a Eolo para que deje libres los Vientos contra los Argonautas al comienzo de su viaje.

De modo parecido a Ovidio utiliza Estacio sus topotesias: la bajada a los infiernos, por donde sale Layo, sirve para cambiar de escenario: de Polinices en Argos a Etéocles en Tebas; también la morada del Sueño aparece cuando el autor necesita utilizar esta abstracción: Iris, por orden de Juno, le pide que duerma a los tebanos.

De las dos topotesias que aparecen en Lucano, una describe la morada de Magno tras su muerte (es *semideus*) y la otra el lugar que visita el nuevo caudillo pompeyano, Catón, el lago Tritonis; es decir, las dos topotesias estan relacionadas con los grandes paladines lucáneos. También es topotesia la que encontramos con motivo de la visita de otro gran general (y también vencido), Aníbal, a la Campania en Silio, así como es imitación virgiliana la bajada de Escipión con la Sibila al Hades para ver a su madre, Pomponia: pero en Silio, al contrario que en Virgilio, los infiernos son globalmente descritos.

Por último, los *loci amoeni* descritos por Ovidio son sitios de descanso y perdición: en tres de ellos tiene lugar la metamorfosis de los personajes que allí han acudido (Narciso, Hermafrodito y Glauco) y en el otro es donde se inicia la persecución de Alfeo a Aretusa, que también termina en metamorfosis.

NOTAS.

(1) Aquellas *descriptiones locorum* que aparecen enlazadas a otro tipo de descripciones (*rerum, prosopographiae*) son estudiadas en el cap. V, *descriptiones commixtae*.

(2) Serv. Aen. I 159: *EST IN SECESSU toposithesia est, id est fictus secundum poeticam licentiam locus. ne autem videatur penitus a veritate discedere, Hispanien sis Carthaginis portum descripsit. ceterum hunc locum in Africa nusquam esse constat, nec incongrue propter nominis similitudinem posuit. nam topographia est rei verae descriptio.*

(3) Schem. dian. 11: τοπογραφία ἐστὶ τοῦ τόπου ἐξ ὧν ἀπόδοσις ὑπερστώτων, οὕτως ἐστὶ τὰ ἐπὶ τῆς Ἰθάκης, φόρκυκος μὲν ὁδὸς ἐστὶ λιμὴν ἀλκυονος γέροντος ἐν δὴμῳ Ἰθάκης· δύο δὲ προβλήτες ἐν αὐτῇ, καὶ ἐξῆς.

(4) Lact. Plac. Theb. II 32: *EST LOCUS INACHIAE D. T. G. haec toposithesia dicitur, id est fictus locus secundum poeticam licentiam. nam in eiusmodi descriptione, ubi veri loci facies demonstratur, topographia dicitur; ubi fictum quid velit, toposithesia.*

(5) Cosa, por otra parte, que se da con frecuencia en otro tipo de ἐκφράσεις, como las *descriptiones rerum*, cfr. i. cap. III.

(6) Polyb. Sard. Schem. en Spengel III pág. 109, 4-13:

Τοποθεσία ἐστὶ τόπων ἐξ ὧν ἀπόδοσις ὑπερστώτων, οὕτως ἐστὶ τὰ ἐπὶ τῆς Ἰθάκης, φόρκυκος μὲν ὁδὸς ἐστὶ λιμὴν ἀλκυονος γέροντος ἐν δὴμῳ Ἰθάκης· δύο δὲ προβλήτες ἐν αὐτῇ, καὶ ἐξῆς.

Τοπογραφία ἐστὶ τοῦ τόπου ἐξ ὧν ἀπόδοσις πεπλασμένη, ὥς ἔχει ἢ τε Καλυψὸς νῆσος, ὅλη δὲ σπέος ἀμφὶ κεφαλὴν τηλεθώσα· καὶ τὰ ἐπὶ τῆς Λεχεύας, νῆσος ἔπειτα Λέχεια παρακεκλιμένη τετάνυσται.

(7) F. Bömer, P. Ovidius Naso METAMORPHOSEN, Heildeberg 1.969, vol. I coment. ad loc. (I 168-176).

(8) Cfr. S. Mariné. *Farsalia*, Madrid 1.978, n. 37, págs. 271-272.

(9) Cfr. L. Eckardt. *Excursus und Ekphrasen bei Lucan*, Tesis Doctoral, Heildeberg 1.936, pág. 50, donde aparece como topotesia.

(10) Cfr. S. Mariné, op. cit. n. 29 pág. 405 y L. Eckardt, op. cit. loc. cit.

(11) Cfr. R. G. Austin. *Aeneidos l. I*, Oxford 1.971, n. v. 12 pág. 34 y G. Williams, *Tradition and Originality in Roman Poetry*, Oxford 1.968, págs. 640ss.

(12) A pesar del carácter "prodigioso" atribuido a estas aguas, consideramos la descripción una topografía porque, en boca de un personaje histórico como Pitágoras, la segunda persona que aparece en la ἀφοδος nos muestra una creencia REAL de este carácter mágico y no una suposición o fictum.

(13) Cfr. L. Eckardt, op. cit. págs. 49-50.

(14) Nótese la semejanza de los versos 565-566: *...densis hunc frondibus atrum/urget utrumque latus...*, con los versos 523-524 del l. XI: *...quam densis frondibus atrum/urget utrumque latus...*, cfr. Schem. dian. 11.

(15) Cfr. R. Ewald-M. von Albrecht, *Metamorphosen*, vol. I (l. I-VII), 10ª ed., loc. cit. (I 568-570); F. Bömer, P. Ovidius Naso METAMORPHOSEN, Heildeberg, vol. I 1.969, loc. cit. (I 568-582); H. Breitenbach, *Metamorphosen*, Zürich 1.964, loc. cit. (I 568-576); P. Grimal, *Les jardins romains*, París 1.969, pág. 406.

- (16) Cfr. F.Bömer, op.cit., loc.cit., donde afirma que es un *locus amoenus* según los modelos virgilianos para algo después considerar el pasaje como una topografía del tipo *est locus*.
- (17) R.Ehwald (op.cit., loc.cit.), por su parte, afirma que es una descripción original de Ovidio.
- (18) H.Breitenbach, op.cit. ad loc.
- (19) Cfr. H.Peters, *Symbola ad Ovidii artem epicam cognoscendam*, Hildesheim-New York 1.971, pág.93 y A.Rohde, *De Ovidi arte epica, capita duo*, "Dissertatio inauguralis". Hildesheim-New York 1.971, pág.11.
- (20) Esta descripción sólo aparece citada como tal en R.Ehwald, op.cit. ad loc.
- (21) Como ἔκπρασς τόκου sólo en H.Breitenbach, op.cit. ad loc.
- (22) Cfr. n. vso. 713, pág.263 de la ed. de Austin.
- (23) Esta ἔκπρασς aparece citada como τοπογραφία en las *Annot. super Luc.* (cfr. bibliografía), pero compuesta sólo de los dos primeros versos: nos parece que, a pesar de la tentación de pensar en ese *hinc* (v.158) como ἀφοδος, la *descriptio loci* continúa. Eckard, en cambio, la considera topotesia en op.cit., pág.49.
- (24) Cfr. V.J.Herrero. *La Farsalia*, Barcelona 1.967, n.4 pág.55.
- (25) Cfr. S.Mariné, op. cit. n.23, pág.233.
- (26) Optamos por la lectura de ω, que nos ofrece una mejor fórmula para introducir la ἔκπρασς.
- (27) Cfr. A.Ruiz de Elvira. *Metamorfosis*, Barcelona 1.969, vol.II n.116 pág.235 y P.Miniconi et G.Devallet, *Punica*, París 1.981, vol.II n.7 págs.145-146. Ambos autores coinciden al pensar que para los clásicos una *quercus* era diferente de una *aesculus*; por otra parte es reconocido que la *aesculus* era la encina de frutos comestibles. Pensamos que la *aesculus* clásica es el vulgarmente llamado "castaño de Indias" por varias razones: en cuanto al nombre, este árbol aparece en la nomenclatura linneana como *aesculus hippocastanum*; pertenece al mismo género que las encinas y es considerado falsamente de frutos comestibles. En cuanto a su origen, es oriundo de los montes de Albania, Grecia y Bulgaria. En cuanto a la descripción, la que aparece en los autores clásicos viene a coincidir con la que los botánicos dan de este árbol: "Hasta 40m. Copa alta, desparramada, densa ..." (Cfr. K.Rushforth, *Gula de los árboles*, Barcelona 1.982).
- (28) Descripción admitida por todos los comentaristas.
- (29) Además de Ehwald, también la admite Rohde.
- (30) Aparece citada por Rohde.
- (31) L.Eckard la considera topotesia y la inicia en el v.461, cfr. op.cit., pág.49.
- (32) Cfr. Serv. Aen. I 159. Para las connotaciones homéricas de la descripción, así como para el parentesco en otros autores latinos (Luc. *Phar.* II 613ss. y Sil. Ital. *Pun.* XV 220ss.) y para toda la problemática, en general, de este puerto, cfr. R.G.Austin, op.cit. n.v.159, pág.71.
- (33) Parece que era un puerto directamente conocido por Virgilio, cfr. R.D.Williams *Aeneidos l.III*, Oxford 1.962, n.v.533 pág.166 y n.vsos. 13-16 pág.55.
- (34) Para la descripción de este *antrum*, así como de otros lugares de oráculos, cfr. Norden, *P.Vergilius Maro. AENEIS B.VI*, Darmstadt 1.957, págs.133ss.
- (35) Para la problemática de si se trata del golfo de Corinto o del de Saronica, cfr. F.Bömer, op. cit. vol.II pág.173: en todo caso, para nosotros se trata de un lugar real y, por tanto, de una topografía; A.Rohde, por su parte, también reconoce la ἔκπρασς.
- (36) Admitida por F.Bömer y A.Rohde.
- (37) Cfr. A.Ruiz de Elvira, op.cit. vol.I, n.147 pág.239.
- (38) La ἔκπρασς τόκου aparece en Ehwald, Breitenbach y Rohde.

- (39) El estrecho aparece como *descriptio loci* en las *Adnot. super Luc.*, loc.cit. De nuevo Eckardt la considera topotesia en op.cit. pág.49.
- (40) Cfr. Austin, *Aeneidos* l.II, Oxford 1.964, n.v.21 pág.38.
- (41) En Ovidio *Met.* XIII 675-704, el rey Anio regala a Eneas la famosa cratera de las hijas de Orión, cfr.i. cap.III, *descriptiones rerum*.
- (42) A lo largo de toda la Literatura Clásica se nos muestran, generalmente, los oráculos de los dioses imprecisos, enigmáticos y con diferentes interpretaciones que dan lugar, en infinidad de ocasiones, a muy diversas tragedias, cfr.A.Ruiz de Elvira, op.cit. vol.I, n.74 pág.219.
- (43) Cfr. R.D.Williams, *Aeneidos* l.V, Oxford 1.960, n.v.124, pág.71.
- (44) Cfr. A.Ruiz de Elvira, op.cit. vol.I, n.142 y 143, pág.238 y n.3, 4 y 5 pág. 175.
- (45) Cfr. S.Mariné, op.cit. n.63, pág.444.
- (46) Cfr. A.Ruiz de Elvira, op. cit. vol.I, n.2 pág.191.
- (47) Para los dos signos zodiacales representados por el Escorpión, cfr. A.Ruiz de Elvira, op.cit. vol.I, n.60 pág.211; cfr. también Ehwald y Bömer, op.cit. ad loc.
- (48) También habla Ovidio de esta bajada, pero en las dos ocasiones en que la menciona lo hace como salida, cfr.i.
- (49) Cfr. Norden, op.cit. pág.201.
- (50) Cfr. cap.V, *descriptiones commixtae*.
- (51) La *ἔκπαυσις* está compuesta por la descripción del Flegetonte y una prosopografía de Tisífone, cfr.i. cap. V, *descrip. comm.*
- (52) La *descriptio loci* aparece en Ehwald, Bömer y Breitenbach.
- (53) Cfr. A.Ruiz de Elvira, op.cit. vol.II, n.2 pág.71.
- (54) La mansión de los Sueños ya aparece en Homero (*ὄνειρος ὄνειρον*, *Od.* XXIV 12) y goza de una gran tradición literaria, quizá la más celebrada sea la "Isla de los Sueños" de Luciano de Samósata que posee, no dos puertas, como en Homero y Virgilio, sino cuatro. Un excelente comentario sobre el tema hace Luis Gil en su *Antología de Luciano*, Madrid 1.970, págs.209-212.
- (55) Cfr. Norden, op.cit. págs. 348-349.
- (56) Según Ehwald (op. cit. ad loc.), la descripción ovidiana tiene muchos aspectos originales del autor y luego es seguido por Estacio (*Theb.* X 81ss.). Quizá Breitenbach hace notar más los elementos alejandrinos y virgilianos de la descripción de Ovidio.
- (57) La *ἔκπαυσις* es admitida por Rohde y Breitenbach, que considera esta descripción como una invención de Ovidio.
- (58) Las Oréades eran las ninfas de los montes.
- (59) Cfr. A.Ruiz de Elvira, op.cit. vol.I, n.13 pág.195.
- (60) Bömer supone modelos helenísticos y quizá también romanos para esta descripción, aunque afirma que estos modelos no están documentados.
- (61) Cfr. S.Mariné, op.cit. n.1 pág.402.
- (62) Cfr. Ehwald y Bömer, quien indica que Ovidio con su mención del Palatino ha pensado en un templo existente.
- (63) Que Júpiter lo arroja (por intentar ayudar a su madre) y cae a la isla de Lemnos quedando cojo, está en Apollod. I 3,5. Virgilio, por su parte, localiza el taller de Vulcano junto a la isla de Sicilia (*Aen.* VIII 416-422, cfr.i. cap.V, *descrip. comm.*) y también lo sitúa en este mismo sitio Silio Itálico en *Pun.* XIV 55-66 (cfr.s. ISLAS).
- (64) También hace referencia a la morada de los Gigantes Silio Itálico en *Pun.* XII 143ss., pero, al aparecer junto a otros lugares *ficti*, los analizamos en el siguiente apartado.

- (65) Frente a esta concepción, la opinión general sitúa en Sicilia a los Gigantes y a Vulcano (éste último también con frecuencia en Lemnos).
- (66) Impulsada por el partido democrático, Capua se pasó a los cartagineses y Aníbal concedió a la ciudad una ventajosa alianza, que provocó el que otras ciudades abandonaran a sus aliados romanos en favor de Cartago.
- (67) Cfr. S. Mariné, op.cit. n.25, págs. 404-405.
- (68) Admitida por Ehwald y Bömer. Para la situación de estos pastizales, cfr. A. Ruiz de Elvira, op.cit. vol.I, n.38 pág.203.
- (69) Cfr. E.R.Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, Madrid 1.976, pág. 280: Es un paisaje hermoso y umbrío; sus elementos esenciales son: un árbol (o varios), un prado y una fuente y arroyo; a ello puede añadirse un canto de aves, unas flores y, aún más, el soplo de la brisa.
- (70) Para el locus amoenus en la poesía bucólica, cfr. V.Cristóbal López, *Virgilio y la temática bucólica en la Tradición Clásica*, Tesis Doctoral, Madrid 1.980, especialmente las págs. 146-245.
- (71) Cfr. Ehwald, Bömer, Breitenbach y Peters, ops. cit. ad loc.
- (72) Cfr. H.Breitenbach, op. cit. ad loc.

CAPITULO III

DESCRIPTIONES RERUM

(ἐκφράσεις ἐλκόνων)

I.- PRECISIONES.

Vamos a abordar en este capítulo el estudio de las *descriptions rerum*, denominadas por los autores griegos como ἐκφράσεις εἰκόνων, si bien nos parece más apropiada la denominación latina, ya que frente a la significación de la palabra εἰκών, que posee unas connotaciones fuertemente artísticas, la palabra latina *res* nos ofrece mayor número de acepciones. No obstante, aceptamos la designación griega ya que es característica de este tipo de descripciones querer destacar la intervención de la mano del hombre (o de los dioses) en la fabricación de los diferentes objetos que se describen.

Respecto a la clasificación que presentamos, aunque arbitraria, es necesaria para una mejor sistematización del capítulo, así colocamos en primer lugar la arquitectura, seguida de la escultura y pintura (agrupadas por la imprecisión que en muchos casos ofrece el vocabulario), a continuación aparecen los bordados y finaliza el capítulo con el epígrafe "otros objetos". Es esta última parte quizá la más variada y en ella estudiamos como primer punto las *series rerum*, es decir, las descripciones de más de un objeto (generalmente se trata de premios o presentes), donde puede aparecer un relieve junto a un bordado, etc. Pero es en el último punto (*varia*) de este grupo donde queda de manifiesto con mayor evidencia cómo hay *descriptions rerum* de dudoso valor artístico (v.gr. la falárica descrita por Silio Itálico) o de difícil fabricación humana (v.gr. la flor de Prometeo descrita por Valerio Flaco).

Así pues, son estos los puntos a considerar en la lectura del capítulo.

II.- FORMULAS.

A) FORMULAS INTRODUCTORIAS.-

1.- La fórmula introductoria más utilizada es aquella en cuya composición entra a formar parte el verbo *esse* y está en estrecha relación con la situación o existencia del objeto descrito, por lo que donde con más frecuencia la encontramos es en las descripciones de elementos arquitectónicos:

Verg. *Aen.* VII 170-171: Tectum augustum.../ urbe fuit summa...

Verg. *Aen.* VII 607: Sunt geminae belli portae...

Verg. *Aen.* IX 530: Turris erat...

Ovid. *Met.* II 1: Regia Solis erat...

Ovid. *Met.* VIII 14: Regia turris erat...

Ovid. *Met.* VIII 451: Stipes erat...

Ovid. *Met.* VIII 652-653: ...erat alveus illic/ fagineus...

Ovid. *Met.* VIII 655^a: In medio torus est...

Ovid. *Met.* XI 198: Ara... est sacrata...

Ovid. *Met.* XI 392: ... erat ardua turris

Ovid. *Met.* XII 235-236: Forte fuit iuxta.../... crater...

Stat. *Theb.* II 215: ... species est...

Stat. *Theb.* XII 481-482: Urbe fuit media.../ ara...

Sil. *Ital. Pun.* I 81-84: Urbe fuit media.../...templum

Sil. *Ital. Pun.* XVI 567-568: Laus.../ est donum...

Relacionada con esta fórmula aparece el verbo *insum* en Nevio, *frag.* 19 Morel (= 7 Marmorale, 12 Mariotti y 4 Strzelecki):

Inerant signa expressa,...

2.- Poco frecuentes, pero también relacionadas con la ubicación

de edificaciones, encontramos dos fórmulas con el verbo *stare*:

Ovid. *Met.* X 224: Ante fores... stabat...ara

Stat. *Theb.* VI 242-243: Stat saxea moles,/ templum...

Una vez la forma *adiacet*:

Ovid. *Met.* XI 728-729: ... adiacet.../... moles...

Y otra *erigitur*:

Luc. *Phar.* III 455-456: ... agger/ erigitur...

3.- Determinado número de descripciones vienen introducidas por un verbo con la significación general de "llevar", "traer" u "ofrecer" regalos o premios:

Verg. *Aen.* V 535: ...hoc munus habebis

Verg. *Aen.* VII 276: ... iubet... duci

Verg. *Aen.* IX 263-264: bina dabo argento perfecta.../ pocula...

Ovid. *Met.* XIII 679: ... dat munus...

Val. Flac. *Arg.* II 409: dona... promit,...

Val. Flac. *Arg.* V 511-512: Munera.../ accipe...

Val. Flac. *Arg.* VII 356-357: ... florem.../...promit

Stat. *Theb.* I 539-541: ... postquam.../... pateram... poposcit

Stat. *Theb.* VI 531: Huic pretium... ferebant

Stat. *Theb.* VI 722-723: Tum... victori tigrin inanem/ ire iubet...

Sil. Ital. *Pun.* II 395-396: Ecce.../... dona ferebant

4.- Determinadas por el objeto descrito, algunas fórmulas presentan su composición con el verbo que indica el tipo de manifestación artística que se describe.

4.a.- Así encontramos verbos con la significación de "cincelar", "esculpir" o "estar representado":

Verg. *Aen.* X 496-497: ... immania pondera baltei/ impressumque...

Ovid. *Met.* X 247-248: Interea... mira... arte/ sculpsit...

Val. Flac. *Arg.* II 653-654: ... aurea.../ pocula... expressa...

Stat. *Theb.* XII 665-666: ... Theseus/ angustat clipeo...

Sil. Ital. *Pun.* VIII 384-385: ... caelatur.../... clipeus

Sil. Ital. *Pun.* XVI 445: Par donum... caelata bipennis

4.b.- Otros que significan "tejer" o similares:

Ciris 29: ... texuntur...

Verg. *Aen.* V 250-252: ...chlamidem.../ intextusque...

Verg. *Aen.* XI 65: ... texunt...

Ovid. *Met.* VI 70-71: ... Pallas.../ pingit...

Stat. *Theb.* VI 54-56: tristibus... ramis.../ torus.../ texitur...

Stat. *Theb.* X 56: Peplum... cuius mirabile textum

O, a veces, "mostrar" o "dibujar" por medio del bordado:

Cat. *Carm.* LXIV 50-51: Haec vestis.../... mira... indicat arte

Ovid. *Met.* VI 103: Maeonis... designat...

4.c.- En algunas fórmulas que explícitamente introducen descripciones de pinturas, éstas vienen expresadas por el sustantivo *pictura*:

Val. Flac. *Arg.* I 129: ... picturae varios super addit honores

Sil. Ital. *Pun.* VI 654-655: ... varia splendoria cernit/ pictura...

O en las que se quiere expresar la carencia de esta manifestación artística:

Luc. *Phar.* III 510-511: ... non robore picto/ ornatas... carinas

4.d.- Pero también encontramos verbos con la significación general de "hacer" o "construir":

Verg. *Aen.* VIII 626-628: Illic.../ fecerat Ignipotens...

Stat. *Theb.* II 272-273: Harmoniae dotale decus.../ struxerat...

5.- Otras *descriptions rerum* vienen introducidas por un verbo que

significa "ver" o "contemplar":

Verg. *Aen.* I 466: ... videbat...

Val. Flac. *Arg.* II 285: Visa ratis...

Stat. *Theb.* VII 40: Hic... delubra notat Mavortia...

6.- Encontramos un grupo de verbos que guardan alguna relación con el objeto descrito, como los que introduciendo descripciones de edificios significan "habitar", "dirigirse", etc.:

Luc. *Phar.* V 515-516: ... secura tenebat/ haud procul inde domus...

Val. Flac. *Arg.* V 407-408: ... capessunt/ limina...

O los que introduciendo la descripción de un arma significan "armar":

Sil. Ital. *Pun.* I 350-351: Armavit.../... phalarica

De naves, "transportar":

Verg. *Aen.* X 209: Hunc vehit... Triton...

El cambio de una casa en templo:

Ovid. *Met.* VIII 700: Vertitur in templum...

La construcción de una balsa:

Luc. *Phar.* IV 420: ... ratem... sustentant...

O, por último, el verbo *nitere* introduciendo la descripción de una capa:

Sil. Ital. *Pun.* XV 421: ... laena nitebat

7.- Finalmente, encontramos tres *descriptions rerum* introducidas por frase nominal:

Verg. *Aen.* VI 20: In foribus letum Androgeo...

Stat. *Theb.* VI 268: Exin magnanimum series antiqua parentum

Sil. Ital. *Pun.* I 617-618: In foribus sacris.../... currus

B) "ΑΦΟΔΟΙ.-

1.- La ἄφοδος más utilizada es la compuesta por el demostrativo

hic, haec, hoc.

1.a.- Como tal demostrativo lo encontramos en:

Verg. *Aen.* I 494: *Haec dum... miranda videntur*

Verg. *Aen.* VII 611-613: *Has.../... stridentia limina*

Ovid. *Met.* VIII 460: *...hunc...*

Ovid. *Met.* VIII 657: *...hunc...*

Luc. *Phar.* III 457: *... hae...*

Luc. *Phar.* V 519-520: *Haec.../ limina...*

Val. Flac. *Arg.* I 149: *Haec... miranda...*

Val. Flac. *Arg.* V 451-452: *Haec tum miracula.../ struxerat Ignipotens...*

Val. Flac. *Arg.* V 514-515: *Hoc..., haec...,/ his...*

Stat. *Theb.* I 552: *Hanc undante mero fundens...*

Stat. *Theb.* II 299: *Viderat hoc...*

Stat. *Theb.* VI 548: *Has... opes...*

Stat. *Theb.* X 65: *Hoc tunc... velamine*

Sil. Ital. *Pun.* I 99: *... haec... ad penetralia...*

Sil. Ital. *Pun.* I 356: *Haec...*

1.b.- El adverbio *huc* aparece en:

Ovid. *Met.* XI 731: *... huc...*

Val. Flac. *Arg.* II 288: *Huc...*

Stat. *Theb.* XII 512: *Huc...*

1.c.- El adverbio *hic* se halla en:

Verg. *Aen.* XI 67: *Hic...*

Val. Flac. *Arg.* II 658: *... hic...*

2.- También encontramos el relativo.

2.a.- Como tal relativo aparece en:

Verg. *Aen.* IX 531: *... quam...*

Verg. *Aen.* X 499: Quae... caelaverat...

Ovid. *Met.* X 225: ... quam...

Ovid. *Met.* XII 236: ... quem...

Sil. *Ital. Pun.* VI 698: Quae postquam...

Sil. *Ital. Pun.* XVI 575: Quos postquam... honores

2.b.- Una vez hallamos el adverbio *quo* en:

Ovid. *Met.* II 19: Quo simul...

3.- Con relativa frecuencia aparece el adjetivo *talis*, -e:

Cat. *Carm.* LXIV 265-266: Talibus... figuris.../ miratur

Ciris 35: Tale... velum...

Verg. *Aen.* VII 192: Tali intus templo...

Verg. *Aen.* VII 284: Talibus... donis...

Verg. *Aen.* VIII 729-730: Talia per clipeum.../ miratur...

Val. *Flac. Arg.* VII 371: Talibus... venenis

Stat. *Theb.* VII 61-62: ... talem.../ ediderat...

Sil. *Ital. Pun.* II 453: Tali... dono...

4.- Sólo una vez vemos utilizar el demostrativo *is*, *ea*, *id*:

Ovid. *Met.* VIII 654: Is...

5.- A veces encontramos formando la ἀφοδος diferentes adverbios de lugar y/o tiempo:

Ovid. *Met.* VIII 17: Saepe illuc...

Ovid. *Met.* VIII 703: ... tum...

Ovid. *Met.* XI 199: Inde... primum...

Ovid. *Met.* XI 394: ... illuc...

Ovid. *Met.* XIII 705: Inde...

Luc. *Phar.* III 514: Et iam...

Stat. *Theb.* VI 729: Nunc...

Sil. Ital. Pun. I 630: Sed postquam...

Pero también otros como:

Verg. Aen. V 539: Sic...

Verg. Aen. IX 267: Si vero...

6.- Otras ἀφ' ὧν están compuestas por un sustantivo referido a la obra de arte descrita.

6.a.- El sustantivo más empleado es *opus* :

Verg. Aen. VI 30-31: ... tu quoque magnam/ partem opere in tanto,...

Ovid. Met. VI 102: ... operisque sua facit arbore finem

Ovid. Met. VI 129-130: Non illud Pallas, non illud.../ possit opus...

Stat. Theb. VI 65: ... opus admirabile...

Pero también aparece *ars*:

Ovid. Met. X 252: Ars adeo latet arte sua.

Sil. Ital. Pun. XV 433: Conspicuus Siculi Tyrius subteminis arte

6.b.- En ocasiones el sustantivo no se refiere al conjunto de la obra, sino a una parte del objeto descrito:

Luc. Phar. IV 423: Nec gerit... in fronte...

Stat. Theb. II 223: ... foribus tum... superbis

7.- Algunas veces encontramos ἀφ' ὧν constituidas por referencias generales al objeto descrito sin que éste aparezca nombrado.

7.a.- Es frecuente en las *descriptiones rerum* encontrar, recogiendo el hilo del relato, un verbo con la significación de "ver" o "contemplar". Aunque casi siempre estas formas verbales llevan un sustantivo, adjetivo o pronombre que hace referencia a la obra de arte que se ha descrito (cfr. s. Cat. Carm. LXIV 265-266, Verg. Aen. I 494 y VIII 729-730, etc.), sin embargo alguna vez las hallamos sin esa referencia expresa e, incluso, perífrasis:

Stat. Theb. VI 247-248: ... exspectes... cruenta/ sibila...

Stat. Theb. VI 294: ... tandem satiata voluptas

Sil. Ital. Pun. VIII 389: cernitur...

7.b.- También vemos algunas ἀφοβοῦ que hacen referencia a los objetos otorgados, recibidos e, incluso a la satisfacción o el miedo que estos producen en quien los recibe o contempla:

Verg. Aen. V 268: Iamque adeo donati omnes...

Val. Flac. Arg. II 419: Accipe...

Stat. Theb. XII 672: Terror habet populos...

Sil. Ital. Pun. XVI 463-464: Cetera contenti discedent... duobus/... iaculis

7.c.- Por último, Virgilio da fin a su ἐκπαυσ in Aen. X 212 con un punto y aparte o pausa fuerte a final de verso.



III.- ARQUITECTURA.

1. TEMPLOS.-

El templo (*templum*, v.174) de Pico nos describe, en líneas generales, Virgilio en *Aen.* VII 170-192. De la construcción no dice más que que tenía cien columnas, por lo que se trataba de un díptero decástilo; en el vestíbulo había estatuas de cedro de personajes mitológicos: Italo, Sabino (con la hoz a sus pies), Saturno, Jano y otros no mencionados y en las puertas en vez de relieves estaban colgados despojos capturados al enemigo en la guerra. Nombra Virgilio, finalmente, al propio Pico sentado con el cayado augural: supo_nemos que debía ser una estatua, aunque el autor no deja claro esto ni nombra el material con el que estaba fabricado.

Dentro de la obra esta ἑκφρασις quizá pudiera parecer un mero or_nato, ya que en los versos anteriores al comienzo de la descripción (vsos. 168-169) encontramos:

ille intra tecta vocari

imperat et solio medius consedit avito

y en los que hay a continuación de la *descriptio* (vsos. 192-193):

tali intus templo divom patriaque Latinus

sede sedens Teucros ad sese in tecta vocavit,

es decir, el segundo texto es casi una repetición del primero; pero esto, a nuestro entender, pone de manifiesto, en primer lugar, el do_minio de Virgilio en el empleo del recurso (la ἑκφρασις se puede desgajar de su contexto formando una unidad en sí misma) y, en segundo lugar, el propósito del autor que quiere presentar del modo más grá_fico y real (la ἑκφρασις tiende a la *evidentia*, cfr. s. cap.I) el lu

gar y la "puesta en escena" que los teucros encuentran cuando son recibidos por Latino en tan sagrado lugar, tras llegar a su punto de destino.

También nos describe Virgilio "las puertas de la Guerra" del templo de Jano en *Aen.* VII 607-611: esta breve descripción está colocada dentro de la narración que hace el autor de la costumbre que ha**́**bía en el Lacio de que el cónsul de trábea quirinal abriera estas puertas como señal de declaración de guerra; las puertas, que debían ser abiertas por Latino contra Eneas, son abiertas por la propia diosa Juno: con este acto el país se inflama en guerras. En cuanto al material con que estan construídas es el propio de los acontecimientos bélicos: bronce y hierro; son dos puertas de hierro con numerosas rejas de bronce.

Curiosa es la descripción de Ovidio en *Met.* VIII 700-703:

vertitur in templum: furcas subiere columnae,
stramina flavescent, aurataque tecta videntur
caelataeque fores adopertaque marmore tellus.
... tum placidus Saturnius...

Se trata, en realidad, de la conversión en templo que, de la choza de Filemón y Baucis, ejecuta el propio Júpiter; es un templo con una descripción, aunque breve, bastante usual: techo de oro (cfr. i. Palacio del Sol), puertas esculpidas, suelo de mármol, etc. La ἐκφορά está colocada justo después del castigo que Júpiter y Mercurio infligen a los habitantes de Frigia, excepto a estos dos ancianos que les han acogido; después tendrá lugar la metamorfosis de ambos.

Poco refiere Valerio Flaco (*Arg.* V 407-451) de la edificación del templo del Sol, pero sí se detiene, en cambio, en las representacio

nes que en él se encuentran. La obra, como es habitual, de Vulcano, nos presenta, en primer lugar, a Atlas rodeado del Océano, el sol y la luna, motivos todos ellos muy usuales en estas iconografías (cfr. i. Palacio del Sol de Ovidio). Vemos después cincelados los orígenes de los Colcos, la persecución de Fasis a Ea, la metamorfosis de las Heliades, la caída de Faetón y la conquista del Vello de Oro; en otro relieve está representado el pueblo de los colcos persiguiendo a la traidora Medea, sus bodas con Jasón y el posterior crimen en sus hijos. Estos relieves nos recuerdan a los del escudo de Eneas (*Aen.* VIII 626 ss., cfr. i.) en sus líneas generales, si bien con alguna diferencia: Virgilio en el escudo nos muestra las hazañas itálicas y los triunfos romanos posteriores a los acontecimientos que en ese momento se desarrollan; Valerio Flaco, en cambio, comienza con los orígenes de los colcos, anterior a los acontecimientos. En todo caso, ambos autores realizan una visión panorámica de acontecimientos relacionados con el tema de la obra. Por otra parte, en su contexto, el templo del Sol está descrito a la llegada de Jasón en busca de Eetes.

El templo que se levanta en honor a Arquémoro, tras su muerte, está descrito por Estacio en *Theb.* VI 242-247:

mirum, opus adcelerasse manus: stat saxea moles,
 templum ingens cineri, rerumque effectus in illa
 ordo docet casus: fessis hic flumina monstrat
 Hypsipyle Danaïs, hic reptat flebilis infans,
 hic iacet, extremum tumuli circum asperat orbem
 squameus; exspectes...

A pesar de que el autor habla de una *saxea moles* (v. 242), no refiere

re más que las escenas representadas (*effictus*, v.243, sin señalar el medio: relieve o pintura) y que, en realidad, son una constatación de los sucesos acaecidos. Poco más adelante, nos ofrece este mismo autor una descripción de unos *delubra Mavortia* (v. 40) en *Theb.* VII 40-62; todo aquí es de hierro: los muros, los umbrales, las columnas, ... Se entretiene Estacio en la enumeración de las abstracciones que tienen aquí su sede y brevemente describe las escenas representadas en el frontón, situaciones corrientes al final de las guerras: pueblos cautivos, despojos conquistados, etc, motivos similares a los que hemos visto (pero no cincelados, sino colgados) en el templo de Pico de Virgilio (*Aen.* VII 183-186) en quien posiblemente estuviera pensando Estacio. El recinto está lleno de imágenes de Marte belicoso, pero el autor no las describe, aunque sí menciona al artífice de los dioses, Múlciber. La *ἐκπασις* está colocada cuando Mercurio, enviado por Júpiter, se dirige a estos santuarios después de finalizar los juegos fúnebres en honor de Arquémoro (fin del l.VI).

El templo de Dido en Cartago está descrito por Silio Itálico en *Pun.* I 81-99. El formulismo introductorio es muy frecuente en las *descriptions locorum* (cfr. s. cap.II), pero también lo encontramos aquí; en ambos sitios, esta fórmula suele introducir objetos relativamente pequeños: allí, sobre todo, bosques o árboles; aquí altares (*Stat. Theb.* XII 481) o, en este caso, un templo (cfr.s. también Verg. *Aen.* VII 171). Como tal obra de arte, a lo único que se refiere el autor es a la serie de estatuas marmóreas que representan a los antepasados de Elisa (Belo, Agénor, Fénix) y a ella misma con la espada frigia a sus pies (como recuerdo de su muerte). La *ἐκπασις* nos presenta el templo y los altares ante los que, en presencia de su padre, Amílcar,

Aníbal jura odio eterno a los romanos; es por otra parte muy significativo que este juramento (que no deja de ser leyenda) tenga lugar en el templo de Dido, muerta por el abandono de Eneas.

De manera similar y a finales de este mismo libro nos describe Silio el templo del Senado romano (*Pun. I* 617-630): el templo está limitado a un simple *locus in quo* se encuentran los objetos que Silio quiere destacar. Si en la *descriptio* del templo de Dido en Cartago Silio pretende que el lector centre su atención en las estatuas que allí se encuentran, con la *ἔκφρασις* de este templo el autor quiere realzar el valor romano representado por estos despojos tan numerosos, y para introducirlos en su obra aprovecha la visita de los embajadores saguntinos al Senado en petición de ayuda contra Cartago.

2. PALACIOS.-

La *ἔκφρασις* más representativa dedicada a la descripción de un palacio es la que nos ofrece Ovidio al comienzo del l.II de sus *Metamorfosis*: el Palacio del Sol, que posee unos *fastigia*, en principio propios de los templos, *Met. II* 1-19:

Regia Solis erat sublimibus alta columnis,
 clara micante auro flammasque imitante pyropo,
 cuius ebur nitidum fastigia summa tegebat,
 argenti biformes radiabant lumine valvae.
 Materiam superabat opus; nam Mulciber illic
 aequora caelarat medias cingentia terras
 terrarumque orbem caelumque, quod inminet orbi.
 Caeruleos habet unda deos, Tritona canorum

Proteaque ambiguum ballenarumque prementem
 Aegaeona suis inmania terga lacertis
 Doridaque et natas, quarum pars nare videtur,
 pars in mole sedens viridis siccare capillos,
 pisce vehi quaedam; facies non omnibus una,
 non diversa tamen, qualem decet esse sororum.
 Terra viros urbesque gerit silvasque ferasque
 fluminaque et nymphas et cetera numina ruris.
 Haec super inposita est caeli fulgentis imago
 signaque sex foribus dextris totidemque sinistris.
 Quo simul ...

Mucho se ha discutido acerca del modelo que ha tenido Ovidio para la descripción de este palacio: algunos creen que el autor tuvo presente el templo de Marte Ultor considerando que Ovidio describe, por medio de una ἑκπρασμός similar, este templo en *Fast.* V 545 ss. (1). Hay quien piensa que el modelo artístico de Ovidio fue el templo de Apolo en el Palatino, descrito por Propertio en II 31, 11 ss.: ésta es la opinión de Bartholomé, entre otros (2). Por su parte, Herter (3), rechazando la opinión de Bartholomé, afirma que aquí Ovidio no ha seguido fielmente modelo alguno ni del arte figurativo ni literario. Finalmente, también ha sido objeto de discusión si este palacio fue o no modelo de la famosa *domus aurea* de Nerón (4). La descripción aparece comentada por todos los estudiosos y, sobre todo, por Bömer (5).

Como toda obra divina, el Palacio del Sol aparece realizado por el constructor y artesano de los dioses, Múlciber. En los relieves encontramos la tierra, el mar, el cielo, motivos ya representados

en el escudo de Aquiles (*Il.* XVIII 490 ss.) y en el de Eneas (*Aen.* VIII 626 ss.), y, en cuanto a las Nereidas sobre delfines, ya aparecen en relieves y terracotas de Beocia a principios del s.V.

Respecto a la situación de la *descriptio* dentro de la obra, volvemos a hallar el recurso épico utilizado para introducir un cambio de escenario: el l.I termina con la propuesta que Clímene hace a su hijo Faetón de que se dirija al Palacio del Sol para que éste le convenza de que es su padre; el l.II comienza con la descripción del Palacio y la llegada a él de Faetón.

3. TORRES Y MURALLAS.-

Muy breves son las descripciones que en este apartado encontramos y, además, aparece en los autores que más usan este recurso estilístico: Virgilio y Ovidio y en el que menos lo hace: Lucano.

Una torre defendida por los teucros es descrita concisamente por Virgilio en *Aen.* IX 530-531. La torre, de madera, es finalmente incendiada por Turno; debido a la altura que el autor ha querido destacar, cuando la torre cae ...*caelum tonat omne fragore* (v.541).

Ovidio, por su parte, describe dos torres: la primera, cuya fórmula introductoria es semejante a la del Palacio del Sol (pero sustituyendo *Solis* por *turris*), tiene un cierto carácter sagrado conferido por Apolo y se halla en *Met.* VIII 14-17 (6). A comienzos del libro, la *ἐκπρωτος* nos presenta el lugar al que solía acudir Escila y desde donde contempla a Minos, del que se enamora; se trata, pues, del inicio de una nueva leyenda, al contrario de la otra torre que aparece dando fin a la leyenda de Peleo y el lobo en *Met.* XI 392-394; la torre descrita constituye un *focus* desde donde Peleo

implora el perdón de la Nereida Psámate (que le había castigado con el envío de un feroz lobo que mató los toros de su rebaño) por haber dado muerte a su hijo Foco; Peleo será perdonado sólo por la intercesión de Tetis.

En este mismo libro, Ovidio describe una *moles* (Met. XI 728-731). La *molés*, obra humana, es el lugar donde Alcíone sube para arrojar se al mar, después de ver flotando el cadáver de su esposo, y es metamorfoseada en el ave de su nombre: como en el caso anterior, con la *descriptio* se cierra una leyenda.

Finalmente, describe Lucano un *agger* y dos *turres* en *Phar.* III 455-457: la breve descripción está colocada con motivo del asedio de los cesarianos a Marsella.

4. OTRAS EDIFICACIONES.-

La humilde *domus* de Amiclas la describe Lucano en *Phar.*V 516-519:

haud procul inde domus, non ullo robore fulta
sed sterili iunco cannaque intexta palustri
et latus inversa nudum munita phaselo.
haec... (limina..., v.520).

La casa, de juncos y cañas, es el lugar al que se dirige César con la pretensión de que el piloto Amiclas le lleve en su barca a Italia en una noche tormentosa. La pobreza de la casa y la modestia de su dueño presentan un fuerte contraste con el orgullo de César ...*quamquam plebeio tectus amictu/ indocilis privata loqui...* (vsos. 538-539). Dentro de la obra la descripción está colocada cuando César pretende dirigirse a Brindis para incorporarse las tropas mandadas por Antonio.

IV.- ESCULTURA Y PINTURA.

Al abordar estas manifestaciones del arte figurativo agrupamos en nuestro estudio relieves y pinturas, debido a que pocas veces los autores especifican si su descripción pertenece a una u otra manifestación artística (7). Añadimos, a continuación, las estatuas enfrentándonos de nuevo al mismo problema: la explícita mención de que son tales, y, para finalizar el apartado, nos ha parecido oportuno situar el estudio de las *arae*, a pesar de que en ninguna de ellas se nos describen relieves, sino que suelen aparecer como "lugares" consagrados a determinadas divinidades.

1. RELIEVES Y/O PINTURAS.-

Si al iniciar el estudio de las topografías nos veíamos precisa-dos a citar el *frag.* 23 (= *Ann.*I, XVIII) de Ennio (cfr. s.) como pri-mer ejemplo de este tipo de descripción en la épica latina, de igual modo debemos hacer referencia aquí a Nevio como primer autor latino de una *descriptio rerum*, si bien este autor presenta más problemas, por lo que nos parece obligado hacer un breve repaso a los diferen-tes estudios sobre el tema. La problemática que Nevio plantea se debe a la complejidad de ordenar la materia de la obra, en la que se mezcla la leyenda y la realidad: la caída de Troya, la fundación de Roma y los hechos casi contemporáneos de la primera guerra púnica.

Las hipótesis más antiguas suponían que Nevio narraba en los dos primeros libros de su obra el origen de los conflictos entre Roma y Cartago (pero sin explicar de qué modo se pasaba de la leyenda a la historia) iniciando en el l.III la narración de la guerra púnica año

por año; posteriormente, combinando el testimonio de Cicerón (*Cato Maior*) y Varrón (en las *Noctes Atticae* de Aulo Gelio), se pensó que la leyenda aparecía según la fórmula de la *propositio argumenti* en el exordio que el autor hacía para decir que iba a narrar una guerra en la que él había participado.

Pero la hipótesis más reciente es la lanzada por W. Strzelecki (8) y H. Fraenkel (9). Afirma el polaco que Nevio interrumpe su historia de la guerra púnica *ut de Aeneae erroribus et de Carthagini Romae-que narraret primordiis...*, ocupando esta historia parte del l.I, los libros II y III y volviendo en el l.IV a la guerra púnica; para ello Nevio seguía la costumbre épica de describir escudos (Hom. *Il.* XVIII 478 ss.), pero también *templorum picturas sculpturasque*, como luego Virgilio en *Aen.* I 466 ss. (pinturas del templo de Cartago) y VII 177ss. (esculturas del palacio de Pico).

La hipótesis viene corroborada por Fraenkel en los mismos años (1.935): este autor relacionó la *γυγαντομαχία* neviana con la representada en el templo de Júpiter Olímpico en Agrigento, cuya descripción aparece en Diodoro Sículo (XIII 82, 4). Es decir, Nevio comenzaba su obra con el relato de la guerra púnica, pero lo interrumpía con la descripción del templo de Júpiter cuando Agrigento fue tomada por los romanos (año 262), y la narración de la guerra continuaría en el l.IV.

Los problemas que plantean las diferentes hipótesis, rechazadas por unos y aceptadas por otros, nos llevan en nuestro estudio a aceptar como *ἐκφρασις* el fragmento que así aparece reconocido en la generalidad de los estudiosos, la *γυγαντομαχία* del frag. 19 Morel (=

= 7 Marmorale, 12 Mariotti, 4 Strzelecki):

Inerant signa expressa, quomodo Titani,
bicipites Gigantes magnique Atlantes,
Runcus atque Purpureus, filii Terras

De nuevo aquí se plantean problemas acerca del posible modelo real que tuvo Nevio para su descripción: las obras de arte que con mayor frecuencia aparecen descritas por los épicos latinos encuentran eco en los diferentes estudiosos del tema; así la Gigantomachia de Nevio podría aparecer en la descripción del escudo de un héroe (Niebuhr), de una cratera (Morel), de un templo (Baehrens, Klusmann, Fraenkel, etc.) o, incluso, de una nave (Spangenberg, Warmington) (10).

Los relieves o pinturas del templo de Juno en Cartago nos los describe Virgilio en *Aen.* I 466-494. De nuevo encontramos aquí representados acontecimientos en estrecha relación con el tema de la obra (11): se trata de sucesos que tienen lugar en la guerra de Troya (12) y anteriores, por tanto, al peregrinaje de Eneas y los suyos; los hechos reproducidos en este templo (donde incluso el propio Eneas se ve retratado) serán luego narrados con más detalle en el l. II. Dentro de la obra estas escenas vienen a significar en la primera parte lo que en la segunda el escudo de Eneas: si aquí encontramos lo vivido antes de la salida de Troya por parte de los enéadas, en el escudo vemos la historia posterior hasta Augusto. El hecho de que en el l. II todos los acontecimientos relacionados con la caída de Troya aparezcan, se debe al deseo de Dido de conocer al detalle unos sucesos que ella ya conocía en sus líneas ge

nerales: la Fama había llegado antes que el héroe y de ahí las escenas representadas en el templo de Juno. Por otra parte, no sabemos exactamente en qué lugar del templo estaban representadas porque Virgilio no lo especifica: algunos estudiosos, como Austin (13), las sitúan en las paredes, considerándolas por tanto pinturas (14), y otros (15) en los frisos como relieves.

Muy poco nos dice Virgilio de un cratero en *Aen.* V 535-538:

ipsius Anchisae longaevi hoc munus habebis,
cratera inpressum signis, quem Thracius olim
Anchisae genitori in magno munere Cisseus
ferre sui dederat monimentum et pignus amoris."

El autor se refiere a un *cratera inpressum signis* (v.536), pero no describe qué figuras estaban cinceladas; atendiendo al texto en seguida comprenderemos el por qué: el valor del regalo no estriba en su belleza (que sin duda tendría), sino en las connotaciones afectivas que para Eneas representa tal cratero. Dentro de la obra, el texto está inmerso en los juegos celebrados en honor de Anquises y es la descripción del cratero que Eneas regala como primer premio a Acestes por el prodigio que su flecha produjo en los aires en la competición de arco: es el único premio descrito en esta competición, lo que le confiere una particular importancia (16).

Muy numerosos son los estudios y comentarios que ha levantado la descripción de los relieves en las puertas del templo de Apolo en Cumas que encontramos en Virgilio, *Aen.* VI 20-33. Debemos aludir a la problemática que estos relieves han suscitado en torno a la relación entre la civilización minoica (a la que pertenecía Dédalo) y

Cumas, centrando el breve comentario en tres puntos:

A) Una primera discusión plantean los autores en torno a la llegada de Dédalo a Cumas: Servio, siguiendo a Salustio (17), afirma que Dédalo fue primero a Cerdeña y luego a Sicilia, pero esto parece estar en contradicción, según Norden (18), con el verso 18 (*redditus his primum terris,...*). Diodoro y Pausanias (19) afirman que Dédalo llegó primero a Sicilia (sin mencionar a qué lugar de la isla), y Diodoro cuenta que luego se dirigió a Cerdeña. Toepffer (20), por su parte, apunta que, según una leyenda, Dédalo estaba unido genealógicamente a Calcis de Eubea, ciudad madre de Cumas, y eso explica el verso 17 (*Chalcidicaque levis tandem super adstitit arce*).

B) En segundo lugar, Fletcher (21) basa la tradición de un asentamiento minoico en Cumas en la afirmación de Mackail de que los infiernos virgilianos presentan notables analogías con el palacio de Cnossos excavado por Sir Arthur Evans; y también en las excavaciones llevadas a cabo en 1.932 por arqueólogos italianos que pusieron al descubierto una galería abierta hacia el mar en la costa de la roca de Eubea: esta galería presenta un estilo arquitectónico similar al de las galerías prehistóricas de Tiro y Micenas, que pertenecen a la misma civilización que la edificación de Creta.

C) En tercer lugar, Fletcher está de acuerdo con los motivos religiosos estudiados por Jackson Knight (22), para quien los primitivos asociaban el laberinto (o confusión) con los misterios relacionados con la muerte.

Por otra parte, el brusco regreso al relato hizo suponer a User (23) una laguna en el texto.

Finalmente, la materia descrita está agrupada con una clara ordenación: se trata de una puerta de dos hojas en cada una de las cuales hay dos escenas (una arriba y otra abajo). Una hoja está dedicada a Atica y la otra a Creta: en la parte superior de la primera, el asesinato de Andrógeo y debajo, Atenas; en la segunda está cincelada arriba Pasífae con el Minotauro y debajo, el laberinto. La lúcida disposición hace pensar que Virgilio ha tenido delante un modelo real (cfr. i. Ovid. *Met.* XIII 679 ss.).

Características muy particulares ofrece la descripción que del escudo de Eneas hace Virgilio en *Aen.* VIII 626-729, pues, en efecto, en esta descripción nos llama la atención la enorme extensión que ocupa (104 versos) con la acción detenida, y el contenido de las escenas allí representadas. De nuevo aquí la obra de arte aparece descrita cuando el héroe la examina, pero hay una diferencia muy clara: en otros sitios, como por ejemplo en la observación del templo de Juno en Cartago (*Aen.* I 466-494, cfr.s.), Eneas contempla unas escenas que para él son de alguna manera conocidas (en el templo de Juno se ve incluso a sí mismo) y que hacen referencia al pasado; aquí, en cambio, los hechos representados hacen referencia al futuro, por lo que difícilmente son comprensibles para el héroe.

Comparándolo con el escudo de Aquiles homérico, Heinze (24) afirma que, mientras Homero narra, Virgilio describe y, por tanto, la acción en Homero progresa, mientras que en Virgilio se para; para Heinze (loc. cit.) en el escudo hay dos partes: un rápido vuelo por la antigua historia de Roma (con *genus omne futurae/ stirpis ab Ascanio pugnataque in ordine bella*, vsos. 628-629, Virgilio dice claramente

que el escudo tiene una multitud de figuras que no va a describir en detalle) y una exposición de la batalla de Accio y de las consiguientes fiestas triunfales. Por otra parte, debemos destacar que la descripción del escudo es una nueva muestra de la escasa importancia que Virgilio confiere a las obras de arte como tales; el autor parece utilizar este recurso épico como medio para hacer experimentar al lector determinados sentimientos o para darle a conocer unos acontecimientos muy concretos: en el templo de Juno (*Aen.* I 466 ss., cfr. s.) o en el templo de Apolo (*Aen.* VI 20 ss., cfr.s.) pretende provocar en el «*ánc*» del lector una emotiva ternura, en la descripción de regalos o premios (*Aen.* V 535 ss., cfr.s.) quiere destacar no el valor artístico que el objeto posee en sí mismo, sino lo que ese premio significa para el que lo otorga y/o para el que lo recibe, y, finalmente, con la descripción del escudo, Virgilio trata de dar a conocer la perduración y la grandeza del linaje de Eneas.

Representado en la proa de la nave de Aulestes, fundador de Perusa, en *Aen.* X 209-212, se encuentra descrita la forma en relieve del hijo de Posidón y Anfitrite, el dios Tritón, con su figura mixta de hombre y pez: su rostro es de hombre, su vientre de cetáceo y lleva su típica concha.

Por último, a la leyenda de las Danaides alude Virgilio en la descripción del tahalí de Palante en *Aen.* X 496-499: el autor necesita describir el cinturón por el importante papel que luego desempeñará en la muerte de Turno; es una de las más breves *descriptions rerum* virgilianas donde lo que menos interesa son las escenas allí

representadas (dos versos sólo para toda la leyenda, vsos. 497-498) y lo que se busca es llamar la atención del lector sobre este objeto, principal motivo de la muerte de Turno.

Dos crateras describe Ovidio en su obra, pero mientras para una de ellas utiliza un verso y medio, para la otra necesita veintitrés versos. La primera cratera está descrita con tres palabras: *signis extantibus asper...* (*Met.* XII 235), lo que pone de manifiesto que a Ovidio le da igual lo allí cincelado, como acabamos de ver en el tahalí virgiliano: es decir, ambos autores recurren a la *descriptio rerum* porque necesitan este recurso en su relato, aunque los motivos son diferentes en Virgilio y en Ovidio; en el primero ya hemos visto la importancia que luego adquirirá el tahalí (cfr.s.), en el segundo la cratera es el primer objeto descrito dentro de la lucha de Lápitás y Centauros; Ovidio ya ha mencionado el desorden reinante, pero no pasa de ser un alboroto más o menos violento: con esta cratera que coge Teseo para arrojársele a Eurito se desencadena la cólera de los Centauros y se inician los verdaderos combates entre ambos bandos. La cratera está descrita en *Met.* XII 235-236.

La otra cratera descrita por Ovidio constituye el regalo del rey Anio a Eneas a su llegada a Delos; la *ἐκφοράς* está compuesta de dos partes claramente diferenciadas: los presentes regalados por Anio, con la cratera extensamente descrita, y los regalos con que los teucros corresponden al rey: *Met.* XIII 679-705. Así pues, para un mejor análisis de la *ἐκφοράς* vamos a diferenciar esas dos partes:

1ª: La primera parte se extiende del verso 679 al 701; de ellos, sólo

lo los dos primeros los dedica Ovidio a los regalos que Anio hace a Anquises y a su nieto, el resto (vsos. 681-701) está dedicado al regalo de Eneas: una cratera cuyo origen es contado en los vsos. 681-684, siguiendo la tradición épica (25); la descripción artística del objeto abarca desde el verso 685 al 701 y en él está grabada la leyenda de las hijas de Orión; la leyenda (26) aparece más completa en Antonino Liberal 25 (tomada de los *Heteroiumena* de Nicandro). Ovidio narra la inmolación de las hijas de Orión (cuyos nombres, Metioque y Menipe, no menciona) por su pueblo, y el nacimiento de los *coroni* de sus cenizas; la metamorfosis de Antonino Liberal es distinta: Perséfone y Plutón hacen desaparecer los cuerpos de las muchachas y en su lugar salen de la tierra unas estrellas que se elevan hasta el cielo: para algunos autores, como H. Breitenbach (27), Ovidio aprovecha esta descripción para insertar en su obra una nueva metamorfosis.

En cuanto a los modelos literarios que ha tenido Ovidio (28), Ehwald no duda en afirmar que el autor sigue a Virgilio en sus descripciones no sólo del escudo de Eneas (cfr.s.) o de los templos de Juno en Cartago (cfr.s.) y de Apolo en Cumas (cfr.s.), sino también en la descripción de la clámide bordada (*Aen.*V 250 ss., cfr.i.) y, sobre todo, en la cratera virgiliana de *Aen.*V 535 (cfr.s.) que, según este estudioso, es imitación de la cratera que describe Teócrito en *Id.* I 27-55 (29).

Respecto al modelo artístico, Ehwald piensa que más que un modelo real copiado, lo que el autor ha tenido a la vista es algún objeto donde ha conocido la disposición de la materia (30); en este

punto, Ovidio ha podido tener *in mente* tres modelos: las vasijas a lejandrinas, cuya disposición de la materia es similar (escenas en la parte anterior y posterior); las pinturas pompeyanas, donde se observan dos escenas, una sobre otra y, por último, la Tabula Ilfa ca, donde podemos contemplar la ciudad de Troya a vista de pájaro, igual que en la cratera la ciudad de las siete puertas, Tebas.

La disposición de las escenas en la cratera de Ovidio es como sigue: se contempla Tebas; en medio de la ciudad se da muerte una hija de Orión mientras la otra yace, ya cadáver, ante ella (parte anterior, lista inferior); sus cuerpos son llevados y quemados: de sus cenizas nacen los Coronos (parte posterior, lista inferior); la lista superior de la parte anterior está ocupada por el *funus publi-cum*, mientras que la de la parte posterior la ocupa la *pompa fune-bris*; finalmente, toda la zona superior de la cratera hasta el bor de está rodeada de una montura de dorado acanto.

2ª: En cuanto a la segunda parte de la *ἐκφοράς* (vsos. 702-705) es tá dedicada a los presentes con que los troyanos obsequian a Anio: un incensario, una pátera y una corona, de los que Ovidio sólo afirma que son *nec leviora... dona* (v.702), pero no los describe.

No sólo la construcción de la nave Argo, sino también las pinturas que la embellecen están descritas por Valerio Flaco en *Arg. I* 121-149; la nave recibe el nombre de su constructor, Argos, hijo de Frixo, que la fabrica bajo la dirección de la propia Minerva. Aparece explicitado en el texto que las escenas representadas son pinturas (cfr.v.129). En cuanto a los motivos, encontramos dos Nereidas: Tetis sobre un delfín (cfr.s. Palacio del Sol, Ovid. *Met.* II 1-19)

y Galatea huyendo a nado del Cíclope; también están pintadas las bodas de Tetis y Peleo (con el canto de Quirón) y la Centauromaquia.

Dentro de este mismo libro, en la enumeración de los Argonautas, Valerio Flaco describe las armas de uno de ellos: Falero. Poco es lo que de él sabemos: Apolonio de Rodas (*Arg.* 96 ss.) nos dice que era el único hijo de Alcón: si tenemos en cuenta lo que el muchacho lleva cincelado, cabe pensar que se esté refiriendo al hijo de Hipocoonte y a un nieto suyo del que nada más sabemos; en las armas se representarían, pues, la muerte y extinción de Hipocoonte y su familia. La *descriptio* se encuentra en *Arg.* I 398-402.

Unos *aurea pocula* con escenas que rememoraban uno de los triunfos de Cízico, rey de los doliones, sobre los pelasgos, nos describe Valerio Flaco en *Arg.* II 651-658:

stant gemmis auroque tori mensaeque paratu
regifico centumque pares primaeva ministri
corpora; pars epulas manibus, pars aurea gestant
pocula bellorum casus expressa recentum.
atque ea prima duci porgens carchesia Graio
Cizicus "hic portus" inquit "mihi territat hostis,
has acies sub nocte refert, haec versa Pelasgum
terga, vides, meus hic ratibus qui pascitur ignis".

La copa se la muestra el rey a Jasón durante la breve estancia de los Argonautas en el país de los doliones donde son acogidos y agasajados: con estas muestras de amistad termina el libro sin que nada haga sospechar el craso error nocturno que provocará la muerte, entre otros, del rey Cízico, ya en el l.III.

Una pátera con dos escenas cinceladas: Perseo volando con la cabeza de la Górgona y el rapto de Ganimedes, está descrita por Estacio (*Theb.* I 539-552). Es la pátera solicitada por Adrasto para ofrecer libaciones a los dioses después del banquete en honor de Polínices y Tideo. Como es habitual, encontramos nombrados los anteriores dueños (Dánao y Foroneo) del objeto, lo que confiere una cierta solemnidad a la acción del hijo de Iaso.

Siguiendo la tradición homérica, describe Estacio, ya en el último libro de su obra, el escudo de Teseo en bronce; en él no faltan las ciudades (en este caso se trata de las cien ciudades de Creta), pero a diferencia del escudo homérico (donde las ciudades aparecen más bien como motivos ornamentales) o del escudo de Eneas (en el que la ciudad, Roma, todavía no ha sido fundada), en el escudo de Teseo aparece él mismo representado en su hazaña del Minotauro. Por otra parte, la extensión es breve y, por tanto, la descripción sucinta: a pesar de afirmar que lleva grabados batallones, luego sólo hace hincapié en la victoria de Teseo sobre el monstruo. La descripción aparece en *Theb.* XII 665-671.

También ofrece Silio Itálico (*Pun.* II 395-453) la descripción del escudo de un personaje importante: Aníbal. A pesar de que el escudo está entre los presentes que el pueblo de Calecia ofrece al general cartaginés, lo realmente descrito son las escenas que aparecen en él; después de nombrar el *clipeum*, Silio habla de un casco, una espada, una lanza y una coraza y a continuación, mediante la contemplación de Aníbal, pasa a describir lo que en él hay figurado. Encontramos descrito en el lado derecho, en primer lugar, el

origen de la rivalidad legendaria entre Roma y Cartago: la leyenda de Dido y Eneas; la fundación de Cartago por Dido, el encuentro de la cabeza del caballo (31), Eneas arrojado por las olas, la gruta y la unión de ambos, la marcha de Eneas y la pira desde la que Dido pide venganza: toda la leyenda virgiliana. En este mismo lado del escudo también está representado el famoso juramento de Aníbal y, finalmente, Amílcar guerreando en Sicilia. En el lado izquierdo aparece descrita una victoria cartaginesa y la lealtad a Roma; la victoria púnica está aquí representada por el desfile triunfal del espartano Jantipo sobre Régulo y los romanos en el año 256 a.C., es decir, durante la primera guerra púnica; en la misma escena aparece Régulo en la horca y alrededor se describen una serie de escenas africanas que nos recuerdan a las campesinas descritas por Homero en su escudo de Aquiles. El lado izquierdo se completa con la representación del acontecimiento histórico que tiene lugar en el momento en que Aníbal recibe el escudo: el sitio de Sagunto, un hecho real y contemporáneo frente a los acontecimientos futuros del escudo de Eneas. La descripción del escudo finaliza con sus bordes ocupados por meandros del Ebro de una manera muy similar a la corriente del Océano que rodea el escudo de Aquiles y el de Hércules.

También describe Silio las pinturas del templo de Linterno en *Pun.* VI 653-698: deja explícito el autor que se trata de pinturas (v.655) y que estas se hallan *porticibus* (v.656), pero también en esta ocasión omite la disposición de las escenas limitándose a hacer una enumeración de lo allí pintado: se trata de acontecimientos históricos pertenecientes a la primera guerra púnica. De nuevo vemos destacado el patriotismo de Régulo; aparecen a continua-

ción una serie de victorias romanas, la virtud de Escipión rindiendo honores fúnebres al general cartaginés, Anón, después de haberle vencido en Cerdeña y también una alusión a la campaña de Régulo en Africa, pero, en oposición al desfile triunfal de Jantipo que vemos en el escudo de Aníbal, aquí contemplamos la muerte del aliado de Cartago precisamente a manos cartaginesas (32). Terminan las imágenes con la súplica de los perjuros cartagineses. Y si en el escudo de Aníbal estaban representadas hazañas cartaginesas, pero aliadas con muestras de lealtad a Roma (Régulo y Sagunto), en el templo de Lirerno las únicas muestras cartaginesas que se nos presentan son la perfidia y el perjurio: esto quizá explique la orden que da Aníbal de prender fuego a todo ello, pero también queda explicado por el partidismo de Silio.

Finalmente, muy breve es la descripción que del escudo de Escévola hace Silio Itálico en *Pun.* VIII 384-389:

Scaevola, cui dirae caelatur laudis honora
 effigie clipeus: flagrant altaribus ignes,
 Tyrrhenum valli medio stat Mucius ira
 in semet versa, saevitque (in) imagine virtus.
 Tanta ictus specie finire hoc bella magistro
 cernitur effugiens ardentem Porsena dextram.

En el escudo está representada la gloriosa hazaña de Mucio Escévola (narrada por Tito Livio en II 12-13), según la cual este héroe se quemó la diestra (y de ahí el sobrenombre) para castigarse por un error cometido. Coloca Silio la *ἐκφρασις* dentro de la enumeración de los aliados de Roma, pretendiendo destacar el valor de un

Escévola, descendiente de aquél, alineado en el bando romano.

2. ESTATUAS.-

La primera estatua que hallamos descrita es la de Pigmalión en Ovidio, *Met.* X 247-252; se trata de una bella estatua de marfil representando a una hermosa doncella de la que su dueño se enamora, y acabará casándose con ella por obra de Venus (33). Poco más adelante, ofrece Ovidio una nueva descripción de esta estatua, pero la pretensión que, a nuestro entender, tiene el autor en esta ocasión de que la estatua parezca viviente nos mueve a incluirla en el siguiente capítulo (cfr. i. cap. IV, *descriptiones personarum et ferarum*, punto IV.1.B).

Si en el templo de Pico (cfr. s. Verg. *Aen.* VII 170 ss.) encontramos *effigies* de cedro, en Estacio son *species* de bronce las que llenan los atrios. Estas *species* aparecen descritas en *Theb.* II 214-223:

...laeto regalia coetu
atria complentur, species est cernere avorum
cominus et vivis certantia vultibus aera.
tantum ausae perferre manus! pater ipse bicornis
in laevum prona nixus sedet Inachus urna;
hunc tegit Iasiusque senex placidusque Phoroneus,
et bellator Abas indignatusque Tonantem
Acrisius nudoque ferens caput ense Coroeus,
torvaque iam Danai facinus meditantis imago;
exin mille duces.

Las estatuas representan a los antepasados de Adrasto: Inaco que,

como río, aparece con dos cuernos en la frente; Iaso, padre de Io, nombrado antes que Foroneo *placidus* (quizá porque a él confió Júpiter el primer trono), hijo del río Inaco. En esta sucesión de esta tuas, Estacio va dando saltos genealógicos de uno a otro; así, dejando a un lado el nombre de Iaso antes que el de Foroneo, vemos cómo nombra a continuación a Abante, nieto de Dánao, y a quien con sidera *bellator* quizá por mandar el ejército que conquistó Eubea (schol. *Il.* II 536) o quizá por heredar el escudo de Dánao (Serv. *Aen.* III 286); después aparece Acrisio *indignatus Tonantem*, es decir, el hijo de Abante y hermano de Preto con quien lucha por el trono: su "indignación" con Júpiter se refiere a que el dios dejó encinta a su hija Dánae, encerrada para evitar el cumplimiento de un oráculo recibido por Acrisio y según el cual el hijo de Dánae le daría muer te, como así sucedió. Nombra después Estacio un *Coroebus* no identi ficado y, finalmente, a Dánao con alusión directa al crimen de las Danaides. La *ἔκπαυλος* finaliza con un *exin mille duces* no especifi cados.

De nuevo Estacio nombra una *series*, muy similar, de los antepa- sados con motivo de los juegos celebrados en honor de Arquémoro, en *Theb.* VI 268-294. Primero se ve a Hércules estrangulando al león de Nemea, a su izquierda está Inaco, también aquí con su urna, y detrás Io: en este punto Estacio hace alusión a Argos Panoptes y a su iden tificación con Isis en Egipto. Nombra luego el autor a Tántalo, men cionando de pasada el eterno suplicio al que está condenado y el banquete que ofreció a los dioses; a continuación aparece su hijo Pélope con referencia a su victoria sobre Enómao gracias al sobor-

nado Mírtilo; otra vez Acrisio, Corebo y Dánae (aquí nombrada) seguida de la Danaide Amimone (con una mención al amor de Posidón, cfr. Ap. Rh. 137) y de Alcmena y su hijo Hércules, aludiendo a la duración de la noche en que Júpiter yació con ella (34). Finaliza la serie de imágenes con los hijos de Belo, Dánao y Egipto, estrechándose la mano y con referencia al crimen de las Danaides. De modo semejante a la *ἐκφοράς* anterior, ésta aparece cerrada por *mille dehinc species*, donde *mille* está repetido, *species* aparece abriendo la *descriptio* anterior y *dehinc* sustituye a *exin* que aquí encontramos introduciendo la figura (35).

3. ARAS.-

Dos concisas *ἐκφάσεις* dedica Ovidio a sendas *arae*, consagradas ambas a Júpiter; la primera se halla en *Met.* X 224-226:

Ante fores horum stabat Iovis Hospitis ara
lugubris sceleris, quam si quis sanguine tinctam
advena vidisset,...

y la segunda en *Met.* XI 197-199:

Dextera Sigef, Rhoetef laeva profundí
ara Panomphaeo vetus est sacrata Tonanti;
inde... primum...

En realidad, los dos altares aparecen utilizados como meros "lugares donde", es decir, lo único que refiere Ovidio es a qué divinidad estaba consagrado y, en su caso, aludir a algún rito sagrado que en él se celebraba, como sucede en el altar de Júpiter de la Hospitalidad en el primer texto; por el contexto en que están encuadrados (tras los cereastas en el l.X y dando comienzo a la leyenda

de Laomedonte y Hesíone en el l.XI) y por el vocabulario utilizado (ante fores... stabat, X 224 y dextera... laeva.../ inde..., XI 197-199) se puede comprobar cómo Ovidio utiliza ambos textos de un modo muy similar al uso que hace de las *descriptiones locorum*.

De manera semejante, aunque con una extensión mucho mayor, es la descripción que del altar de la Clemencia en Atenas hace Estacio en *Theb.* XII 481-512. Tanto la fórmula introductoria como la ἀφός recuerdan las utilizadas en las ἐκφράσεις τόπων. En su texto destaca el autor la falta de ornato y lujo que confieren al lugar un carácter humanitario; es el consuelo de los afligidos y el significado propio del nombre de la diosa (*nulla autem effigies.../... mentes habitare et pectora gaudet*, vsos. 493-494) lo que Estacio quiere dejar claro, y para ello tiene que explicitar que el altar es humilde y no posee ningún rasgo artístico. La *descriptio* se encuentra justo antes de la entrada victoriosa de Teseo en Atenas.

V.- BORDADOS.

Dentro de las *descriptions rerum* ocupan un importante lugar aquellas manifestaciones artísticas llevadas a cabo por medio del bordado. En este punto debemos diferenciar dos grupos: las *telae* o tejidos de gran tamaño que, con un fin más o menos indeterminado, no han sido bordados como vestimenta humana, y aquellos tejidos cuya finalidad es cubrir al hombre y que agruparemos bajo el epígrafe de *vestes*.

1. TELAE.-

Inmersa en la más ortodoxa técnica alejandrina, Catulo nos da la descripción de la colcha que cubría el lecho nupcial de Tetis y Peleo en su *Carm.* LXIV 50-266. Son numerosos los estudios existentes acerca de este *Carmen* catuliano (cfr.i. Bibliograf.), por lo que nosotros nos limitaremos a hacer unas breves observaciones acerca de la *descriptio rerum* que nos ocupa.

Si hay algo en la *ἑκφρασις* que nos llama poderosamente la atención es la íntima unión, la confusa mezcla que realiza Catulo entre leyenda e iconografía, entre lo que *perhibent olim* (v.76) y lo que *mira... indicat arte* (v.51). Así, encontramos elementos o vocablos propios de la narración, como los verbos de lengua de los versos 76 (*nam perhibent olim...*), 124 (*saepe... perhibent...*), 202 (*... postquam... profudit... voces*) y 212 (*namque ferunt olim...*) y, sobre todo, la existencia en estilo directo del monólogo desesperado de Ariadna, lamentándose y pidiendo a los dioses una justa venganza (vsos. 132ss.), y, de un modo similar, las órdenes de Egeo a su hijo Teseo (vsos. 215ss.). Hay, sin embargo, otros elementos de los que Catulo se va

le para recordarnos que estamos contemplando la colcha por él descrita, así el comienzo del v.61 (*saxea ut effigies bacchantis*), la contemplación por parte de los autores de los monólogos: Ariadna (*quae tum prospectans...*, v.249) y Egeo (*at pater, ... prospectum... petebat*, v.241), el complemento de lugar *...parte ex alia* (v.251) y, finalmente las prosopografías de Ariadna (vsos. 64-68) y de las bacantes (vsos. 254-264) que nos presentan a estos personajes como si los estuviéramos contemplando (cfr.i.cap.IV).

Así pues, con todos estos elementos presentes, es difícil discernir las escenas propiamente representadas en la colcha; de lo que no cabe duda es de que todas giran alrededor de la persona de Ariadna: ella está al principio de la *ἐκφρασις* contemplando la huida de Teseo, tras la preterición del verso 116 con su exasperado lamento y ya al final, abandonada, a la llegada de Baco. Teniendo como pautas estas tres apariciones de Ariadna (aunque no sean las únicas), las posibles escenas representadas estarían divididas en tres partes:

I. Ariadna, Teseo y el Minotauro (vsos.76-115), con cuatro escenas centrales: la muerte de Andrógeo y el castigo a los atenienses (cfr. s. Aen. VI 20-33, relieves en las puertas del templo de Apolo en Cumas), el ofrecimiento de Teseo, el amor de Ariadna y, por último, la muerte del Minotauro y la salida de Teseo del laberinto gracias al hilo.

II. Abandono de Ariadna y castigo de Teseo (vsos. 116-248), con otras cuatro escenas: petición de venganza de Ariadna y aquiescencia de Júpiter, olvido de Teseo de las órdenes de su padre, castigo de

Teseo con la muerte de Egeo y dolor de Teseo al enterarse de la desgracia.

III. Soledad de Ariadna y llegada de Baco (vsos.249-264) con tres escenas: pesadumbre de Ariadna, llegada de Baco y presentación de su cortejo.

También se consideran *tela*e los dos tejidos descritos por Ovidio en *Met.* VI 70-102 y, a continuación, 103-129/30. Se trata de los bordados que realizan Minerva y Aracne en su célebre competición, que finalizará, en último término, con el castigo y metamorfosis de Aracne y la indudable victoria divina quizá debida, como afirma Breitenbach (36), no a la falta de habilidad de la mujer, si no a su soberbia, aunque hay una evidente desigualdad, seguramente buscada por Ovidio, en la disposición de la materia y en los temas ofrecidos en las telas de ambas contendientes. En efecto, en la tela de Minerva llama la atención una clara disposición de las escenas que se presentan a los observadores y que ofrecen una visión del mundo divino y humano: la escena central representa la disputa de la propia Palas y Poseidón por la posesión de Atenas en presencia de los dioses presididos por Júpiter, y con la coronación de una Victoria. La disputa estaba representada en el frontón occidental del Partenón que Ovidio conocía (*Trist.* I 2, 77), pero los doce dioses sentados los representó Fidias en un lugar del friso: esto puede llevarnos a pensar que Ovidio tuvo en la memoria como modelo para su *descriptio* al Partenón, pero no conviene olvidar que también la disputa gozaba de una tradición literaria (cfr. Apollod. III 178ss.), por lo que debemos pensar una vez más no en un único

modelo real, sino en una conjunción de modelos artísticos y literarios (37).

Continuando con la disposición de la tela de Minerva, encontramos cada una de las cuatro esquinas ocupada por una escena secundaria donde aparecen representados diferentes seres humanos que ya han sido castigados por su ὄργη (38). Finalmente no podían faltar las hojas de olivo en el ribete de la tela.

Frente a esta disposición clara y ordenada, Aracne nos presenta una confusa distribución de escenas que ponen de manifiesto la soberbia y el exceso humanos: en una tela que suponemos de tamaño similar al de la anterior aparecen representadas nada menos que veintiuna escenas, en cada una de las cuales está representado en una situación de mayor o menor debilidad un dios; así están bordadas nueve aventuras amorosas de Júpiter, seis de Neptuno, cuatro de Apolo, una de Baco y una de Saturno (39). El confusionismo viene también coronado por un ribete de hojas, pero, frente a la paz que representa el olivo, encontramos las hojas de una hiedra, precisamente la más destructiva de las enredaderas.

Por último, debemos hacer notar que ambas *tela*e aparecen descritas no en el momento en que Minerva o Aracne las están ejecutando, sino como telas ya realizadas (40) y donde, con o sin modelo literario, Ovidio ha querido destacar su carácter artístico adaptando su descripción a las leyes de la pintura y el relieve (así, por ejemplo, el empleo de *inscribit*, del v.74, destaca que los nombres estaban anotados, como en los vasos y pinturas murales, cfr. R. Ewald op. cit. ad loc.).

2. VESTES.-

De las prendas de vestir que los autores épicos nos describen, sólo incluimos en este apartado aquellas que aparecen como *única res* descrita, dejando para más adelante las que aparecen en unión de otros objetos formando una serie de premios, trofeos o presentes o, en otro sentido, las que forman parte de determinadas prosopografías (cfr.i. cap.IV).

El primer peplo que encontramos descrito aparece en *Ciris* 29-35:

Ergo Palladiae texuntur in ordine pugnae,
 magna Giganteis ornantur pepla tropaeis,
 horrida sanguineo pinguntur proelia cocco,
 additur aurata delectus cuspide Typhon,
 qui prius Ossaeis consternens aethera saxis
 Emathio celsum duplicabat vertice Olympum.
 tale deae velum... ...portant

Es el que las Panateneas llevaban en procesión para ofrecérselo a la diosa y en él estan tejidos grandes triunfos de Palas: la Gigantomauia, la victoria sobre la Górgona Medusa y Tifón (su breve descripción física inspirada, sin duda, en Apollod.I 6,3), que, en último término no es vencido por esta diosa, sino por Zeus que le encierra bajo el Etna (cfr. Apollod. loc.cit.). De nuevo observamos aquí una posible *contaminatio* entre arte y literatura pues, por una parte, los temas tejidos en el peplo eran frecuentes modelos artísticos (v.gr. la Gigantomauia del templo agrigentino, cfr.s.)y, por otro lado, el propio objeto de la *descriptio*, es decir, el peplo ofrecido a Atenea y la procesión de las Panateneas, ya había sido inmortalizada por Fidias en el friso del Partenón. Para terminar, el

autor hace un uso de la *ἐκφρασις* ornamental y, quizá, erudito.

Influencias virgilianas (cfr.i.) reflejadas, sobre todo, en el segundo de los temas bordados, posee la clámide descrita por Valerio Flaco en *Arg.* II 409-419; encontramos bordados en la clámide dos temas diferentes: por un lado está Baco y sus seguidores y por otro el rapto de Ganimedes y su labor en el Olimpo. Este último motivo aparece bordado anteriormente en la clámide que describe Virgilio en *Aen.* V 250-257 (cfr.i.) y con posterioridad lo volvemos a encontrar en la *laena* de Asdrúbal que describe Silio Itálico. En el contexto general de su obra, Valerio describe la clámide como un regalo de Hipsípila a Jasón cuando los Argonautas se ven obligados a abandonar Lemnos.

Muy diferente es el tema bordado en el peplo de Juno que está descrito por Estacio en *Theb.* X 56-65. En este peplo bordado para Juno por las mujeres de Argos, está bordado el himeneo de la casta diosa con un Júpiter todavía fiel a su hermana. La *ἐκφρασις* aparece con motivo de las súplicas que las autoras del tejido elevan a la diosa para que salve a sus maridos.

Encontramos, finalmente, descrita la capa de Asdrúbal, regalo de su hermano Anfíbal, por Silio Itálico en *Pun.* XV 421-433; de nuevo está representado el rapto de Ganimedes junto a otro tema: Polífemo ante la mansión de los Cíclopes nos ofrece una cruel escena donde el oro y la púrpura contrastan en el tejido con el pus y la sangre en que la mano del hombre los ha convertido. Por otra parte, como es frecuente en este tipo de *descriptions*, Silio menciona los orígenes del objeto.

VI.- OTROS OBJETOS.

1. SERIES RERUM.-

Estudiamos en este epígrafe un grupo de ἐκφορᾶς en las que el autor agrupa varios objetos describiendo, al menos, uno de ellos: se trata en general de conjuntos de premios, trofeos o presentes.

Presentes son los que Eneas ordena traer de las naves a Acates para obsequiar a Dido en Verg. *Aen.* I 647-656; constituyen estos regalos un manto y un cetro de los que se cuenta su origen, además de un collar y una corona.

Más adelante, con motivo de los juegos navales celebrados en honor de Anquises, nos describe Virgilio los premios otorgados por Eneas en *Aen.* V 250-268; la clámide bordada en oro que obtiene el vencedor tiene tejido el rapto de Ganimedes y sirvió seguramente de modelo a Valerio Flaco (*Arg.* II 409-419) y a Silio Itálico (*Pun.* XV 421-433) como hemos visto ya más arriba.

Siguiendo con la costumbre épica de describir premios o presentes que se intercambian, Virgilio nos ofrece una ἐκφοράς de los regalos que el rey Latino ofrece a los troyanos a su llegada a Italia (*Aen.* VII 276-284). Frente a la extensión que ocupa la descripción de los dones ofrecidos a los troyanos encontramos poco más arriba una mención de los presentes ofrecidos al rey Latino: tres palabras necesita Virgilio en este caso: ...iubet.../ *donaque ferre...* (vsos. 154-5); es decir, nos encontramos de nuevo ante una *descriptio* voluntariamente buscada por Virgilio con el fin de dar a conocer al lector la buena disposición que tiene desde el principio el rey Latino para acoger a los recién llegados troyanos: no necesita el au-

tor, en cambio, dar a conocer las inquietudes que mueven a Eneas porque son suficientemente conocidas por el lector.

Encontramos, por fin, descritos brevemente en Virgilio los premios que Ascanio promete a Niso y Euríalo si regresan victoriosos de su empresa. La ἐμψόαις está en *Aen.* IX 263-266:

bina dabo argento perfecta atque aspera signis
 pocula, devicta genitor quae cepit Arisba,
 et tripodas geminos, auri duo magna talenta,
 cratera anticum, quem dat Sidonia Dido.

Los presentes ofrecidos por Jasón a Eetes los encontramos en *Val. Flac. Arg.* V 511-515; como es frecuente, nos habla el autor de los antiguos dueños de los objetos que ofrece, queriendo, de esta manera, destacar el valor que los dones poseen para el que los regala.

Los premios para los vencedores de las competiciones celebradas en honor de Arquémoro (41) están descritos por Estacio en *Theb.* VI 531-548: se trata de las dos manifestaciones artísticas más frecuentes dentro de la épica para este tipo de premios: un relieve y un bordado. El relieve, en una cratera, representa los combates mitológicos entre Lápitae y Centauros y la posterior relación de estos últimos (de los que sólo aparece nombrado Híleo) con Hércules, el primitivo dueño de la cratera. El bordado, por su parte, aparece en la típica clámide ribeteada con la púrpura de Meonia, y en ella está figurada la muerte de Leandro y la angustiosa espera de Hero.

Junto a estos premios otorgados por Adrasto a los triunfadores

en la carrera de carros encontramos poco después los otorgados a los vencedores en el lanzamiento de disco en *Theb.* VI 722-728.

También son premios en competiciones fúnebres los descritos por Silio Itálico en *Pun.* XVI 445-464: la *descriptio* tiene dos partes diferentes que el propio autor quiere destacar; se refiere, en primer lugar, a los premios otorgados por Escipión a los ganadores en las carreras de carros y, en segundo lugar, a los premios ofrecidos a los que venzan en la carrera pedestre que todavía no se ha celebrado, y la separación entre ambas series aparece señalada con *his actis* del v.457.

Y siguiendo la tradición épica de los juegos fúnebres, en este caso se trata de los ofrecidos por Escipión en honor de su padre y tío; encontramos más adelante el lanzamiento de jabalina y los premios otorgados con tal motivo en *Pun.* XVI 567-575.

2. LECHOS.-

Tres lechos encontramos descritos en los autores épicos estudiados: dos de ellos son lechos fúnebres; uno está descrito por Virgilio en *Aen.* XI 64-67:

Haud segnes alii crates et molle feretrum
arbuteis texunt virgis et vimine querno
exstructosque toros obtentu frondis inumbrant.

El otro lecho fúnebre es la pira de Arquémoro extensamente descrita (ocupa trece versos) por Estacio en *Theb.* VI 54-66.

El último lecho, no fúnebre, está descrito por Ovidio y constituye el humilde camastro de Filemón y Baucis; la descripción está en *Met.* VIII 655^a-657:

In medio torus est de mollibus ulvis
 inpositus lecto sponda pedibusque salignis;
 ... hunc... (42)

3. VARIA.-

Agrupamos bajo este epígrafe una serie muy variada de objetos de diversa índole que encontramos descritos en las obras estudiadas.

Dentro de la leyenda de Altea y Meleagro encontramos la *ἐκφοράς* del leño del cual depende la vida del hijo. De nuevo se nos presenta Ovidio como maestro en el uso de este recurso estilístico; en efecto, el llanto que produce en Altea la muerte de los Testiadas se seca al conocer al culpable: en ese preciso momento introduce la *descriptio* (43) Ovidio, que se sirve del leño para dar paso a la tremenda lucha interior que surge en Altea entre vengar a sus hermanos o preservar la vida de su hijo. La *ἐκφοράς* se halla en *Met.* VIII 451-460, donde encontramos como ἀπόδος a *hunc*.

Menos de dos versos necesita, en cambio, este mismo autor para describirnos una artesa en *Met.* VIII 652-654:

Erat alveus illic
 fagineus, dura clavus suspensus ab ansa:
 is...

La *descriptio* está seguida dos versos más abajo por la del lecho de Filemón y Baucis (cfr.s.) y las dos son discutidas por algunos comentaristas; así Ehwald y Breitenbach (44) llegan a considerar, incluso, que son versos interpolados, mientras otros autores, como Hollis (45), las considera *ἐκφάσεις*, aunque no típicas.

Para el texto, cfr. n. 42.

La flota del cesariano Bruto la describe Lucano en *Phar.* III 510-513:

Non robore picto
ornatas decuit fulgens tutela carinas,
sed rudis et qualis procumbit montibus arbor
conseritur, stabilis navalibus area bellis.

Quiere destacar el autor con su descripción la falta de ornato de las naves preparadas pensando únicamente en la batalla naval. La *descriptio* está colocada después del fracaso de Bruto y los suyos en el sitio de Marsella. Y, en el mismo sentido y quizá para explicar después el éxito de la emboscada a la que serán sometidas las balsas, nos describe cómo estaban éstas construídas en *Phar.* IV 420-423.

La nave de la que se sirve Hipsípila para poner a salvo de las mujeres de Lemnos a su padre, el rey Toante, aparece descrita por Valerio Flaco (*Arg.* II 285-288): lo que el autor quiere hacer notar con su *ἐμπροσθεν* es el carácter sagrado y el abandono a las inclemencias del tiempo que la nave sufre. Del mismo modo, para destacar, en esta ocasión, su carácter mágico, describe el autor la flor de Prometeo en *Arg.* VII 356-371: se trata de la flor de mágicas cualidades que Medea ofrece a Jasón para que resulte indemne y victorioso de los trabajos impuestos por Eetes.

Una verdadera obra de orfebrería, el collar de Harmonía, nos describe Estacio en *Theb.* II 269-299; el collar, obra del orfebre de los dioses, Mílciher, es fabricado como presente nupcial de Harmonía. Parece aludir Estacio en los primeros versos de la *des-*

criptio a la paternidad de Harmonía, fruto del adulterio entre Marte y Venus, y a la creación de este collar como venganza a la burla de la que era objeto: ello explica que el propio Vulcano se reservara para sí la mayor parte del trabajo, fabricado con todo tipo de males y funestos presagios. La joya, transmitida de generación en generación, se la regala Polinices a su esposa Argia, despertando la envidia de su tía Erifile, que, en último término, será sobornada con el collar para persuadir a Anfiarao (...*perituri vatis*, v.299) de que forme parte de la expedición contra Tebas.

Finalmente, Silio Itálico describe en su obra una *phalarica*. La *ἐκφοράς* se encuentra en *Pun.I* 350-356:

Armavit clausos ac portis arcuit hostem
 librari multa consueta phalarica dextra,
 horrendum visu robur celsisque nivosae
 Pyrenes trabs lecta iugis, cui plurima cuspis -
 vix muris toleranda lues- sed cetera pingui
 uncta pice atque atro circumlita sulphure fumant.
 ... haec...

La falárica, descrita de gran tamaño y, seguramente, arrojada por una máquina, estaba en poder de los saguntinos como principal arma para defender la ciudad del sitio al que Aníbal sometió a Sagunto.

VII.- CONCLUSIONES.

Vamos a agrupar las conclusiones que se derivan del análisis de las *descriptiones rerum* en cuatro apartados.

1.- En cuanto a las FORMULAS, la diversidad de objetos descritos origina aparentemente un variado formulismo que, una vez analizado, nos lleva a hacer varias afirmaciones.

En las fórmulas introductorias el verbo más utilizado es *esse*, que encontramos de este modo empleado quince veces (de las que ocho pertenecen a Ovidio), generalmente destinado a introducir descripciones arquitectónicas, aunque Ovidio lo utiliza con mayor variedad. Relacionado con *esse* no podemos olvidar el verbo utilizado en la primera *descriptio rerum* por Nevio: *inerant*, dentro de la tradición épica griega, pero no latina (46).

Junto al verbo *esse*, las fórmulas introductorias utilizadas por la generalidad de los autores tienden a presentar un verbo directamente relacionado con el tipo de manifestación artística que se va a describir o con el ofrecimiento de regalos o premios.

Respecto a las *ἀποδοι*, la más utilizada es la compuesta por el demostrativo *hic*, *haec*, *hoc* (quince veces) y sus adverbios derivados (tres veces *huc* y dos veces *hic*). En este punto debemos destacar la aparición de una nueva y frecuente *ἀποδοι*: la formada por el adjetivo *talis*, que aparece ocho veces en la generalidad de los autores, aunque curiosamente no en Ovidio.

2.- En cuanto a la EXTENSION general de las *descriptiones rerum*, es muy variable y, con seguridad, no estaba sometida a norma alguna: así encontramos *ἐκφράσεις* de una extensión desmesurada, como

la colcha de Tetis y Peleo de Catulo con 216 versos o el escudo de Eneas de Virgilio con 104 versos, junto a otras de concisa expresión, como la torre defendida por los teucros en Virgilio o la cratera que da principio a la lucha entre Lápit^{as} y Centauros en Ovidio, ambas de dos versos.

No obstante, debemos hacer notar que, junto a las treinta *descriptions* de menos de diez versos, encontramos treinta y una de más versos, situando la extensión más frecuente entre más de diez versos y menos de treinta.

Si analizamos el tipo de objeto que se describe, nos daremos cuenta que los de mayor extensión son los bordados con una extensión máxima de 216 versos (Catulo) y una mínima de siete versos (peplo de Atenea en *Ciris*). A continuación se sitúan la escultura y la pintura, que, si bien ofrecen mayor variedad en el número de versos, en más de la mitad de las *εἰκοναὶ* superan los diez versos, sobre todo en lo que a relieves y/o pinturas se refiere.

Respecto a los autores, el más regular nos parece que es Ovidio que, utilizando con frecuencia este recurso, sólo supera los diez versos en cuatro ocasiones (templo del Sol, 19v.; cratera de las hijas de Orión, 27 v.; *telae* de Minerva y Aracne, 33 y 28 vsos. respectivamente) y con una extensión media de tres versos. Le sigue Virgilio con una media de cinco versos y que supera los diez versos en cinco ocasiones, llegando a esos 104 versos del escudo de Eneas con indudables influencias homéricas.

Para finalizar hay que señalar que las *descriptions rerum* van adquiriendo paulatinamente una mayor extensión y así vemos en Esta-

cio que de doce ἐκφράσεις siete son de más de diez versos, proporcionalmente el mismo número que encontramos en Silio, seis de nueve *descriptions*, y con tres de más de veinte versos.

3.- En cuanto a la FRECUENCIA, el tipo de *descriptions rerum* más utilizado por los autores estudiados es el referido a escultura y pintura, con veintitrés ἐκφράσεις, seguido de la arquitectura con quince y los bordados con siete. No contabilizamos el epígrafe OTROS OBJETOS porque no nos parece significativo en este aspecto, ya que de las veinte descripciones que comprende nueve pertenecen a las *SERIES RERUM*, donde observamos adiciones generalizadas de *relieves* y bordados.

El autor que emplea este tipo de ἐκφράσεις con mayor frecuencia es Ovidio (quince), seguido de Virgilio (trece), Estacio (doce), Silio (nueve) y Valerio (siete). Respecto a Lucano, donde sólo encontramos cuatro, veremos que utiliza más, pero en composición (cfr. cap. V, *descriptions mixtae*).

4.- En cuanto al EMPLEO de las *descriptions rerum* debemos afirmar que es extremadamente variado, si bien observamos unas pautas generales.

4.a.- Advertimos, en primer lugar, una serie de descripciones de este tipo que aparecen utilizadas de un modo muy similar al de las *descriptions locorum*, es decir, como descripción de un lugar donde se desarrolla o se va a desarrollar la acción. Suelen ser éstas las ἐκφράσεις más breves y generalmente son de elementos arquitectónicos: torres (Ovid. *Met.* VIII 14 ss.) o murallas (Ovid. *Met.* XI 728 ss.) y escultóricos: aras (Ovid. *Met.* X 224 ss.), etc.

4.b.- En segundo lugar vemos que un buen número de *descriptions rerum* nos ofrece representados acontecimientos íntimamente relacionados con la materia de la obra. Se trata de relieves o pinturas y suelen ubicarse las representaciones en templos, como el de Juno en Cartago (Verg. *Aen.* I 466 ss.), el del Sol (Val. Flac. *Arg.* V 407 ss.) y el de Lítérno (Sil. Ital. *Pun.* VI 653 ss.), o en escudos, como el de Eneas (Verg. *Aen.* VIII 626 ss.), el de Teseo (Stat. *Theb.* XII 665ss.) y el de Aníbal (Sil. Ital. *Pun.* II 395 ss.).

Es evidente que este uso arranca de Virgilio al que los autores posteriores imitan, llegando incluso a ampliar el objeto donde están representados los sucesos, como hace Valerio Flaco figurando en una copa la última hazaña del rey Cízico (*Arg.* II 651 ss.).

4.c.- Determinadas *descriptions rerum* son utilizadas a causa de la importancia que el objeto descrito tiene o va a tener en el desarrollo de la acción, como por ejemplo la ἐκφοράς del leño de Altea (Ovid. *Met.* VIII 451 ss.) o la descripción del tahalí de Palante (Verg. *Aen.* X 496 ss.), donde lo que menos importa es lo allí representado.

4.d.- A veces aparecen usadas con una cierta finalidad de relajamiento dentro de la acción, como la descripción de las puertas de la Guerra del templo de Jano (Verg. *Aen.* VII 607 ss.), donde también se busca la presentación al lector de la buena disposición del rey Latino y el encono de Juno.

4.e.- En ocasiones el recurso aparece como un mero ornato dentro de la obra. Se trata en general en estos casos de describir relieves o bordados que representan escenas mitológicas de difícil o nu

la relación con la materia; quizá el ejemplo más claro sea la colcha de Tetis y Peleo de Catulo (*Carm.* LXIV 50 ss.), pero hay otros ejemplos como el conjunto de premios y presentes (donde, en ocasiones, también se busca poner de manifiesto el valor de los objetos). Queremos, por otra parte, hacer notar que la escena mitológica más representada por diversos autores es el rapto de Ganimedes, si bien nos parece que el tema aparece figurado a imitación de Virgilio que lo describe bordado en la clámide de oro para el vencedor de los juegos navales en honor de Anquises (*Aen.* V 250 ss.); también está bordado en la clámide que Hipsípila regala a Jasón (*Val. Flac. Arg.* II 409 ss.) y en la capa de Asdrúbal (*Sil. Ital. Pun.* XV 421ss.) mientras Estacio lo describe en el relieve de la pátera con que Adrasto ofrece libaciones a los dioses (*Theb.* I 539 ss.).

No podemos dejar de notar, finalmente, el particular uso que en ocasiones hace Ovidio de este recurso empleándolo como "excusa" para introducir nuevas metamorfosis, debido a la materia de la obra que escribe. En este sentido el ejemplo más claro lo encontramos en la descripción de la cratera de las hijas de Orión (*Met.* XIII 679 ss.).

NOTAS.

- (1) Cfr. S.J.G.Frazer, *Fastorum l.VI comm.*, Hildesheim-New York 1.973, vol.IV pág. 61ss.
- (2) Cfr. Bartholomé, *Ovid und die antike Kunst*, Leipzig 1.935, 17ss.; Schauenburg, *Gymnasium* LXV 1.958, 539 y Radke, *Gymnasium* LXVI 1.959, 179ss.
- (3) Cfr. Herter, "Ovids Verhältnis zur bildenden Kunst, am Beispiel der Sonnenburg illustriert" en *Ovidiana*, págs. 49-74.
- (4) Cfr. L'Orange "Domus aurea der Sonnenpalast" en *Sexta Etruscanica* 1.942, págs. 68ss.; Boëthius, *Erano* XLIV 1.946, 442ss.
- (5) Cfr. Bömer, Ehwald y Breitenbach, op. cit. ad loc.
- (6) La ἐκφοράς aparece comentada por A.S.Hollis, cfr.i. bibliografía.
- (7) Ya que el vocabulario latino es, en ocasiones, ambiguo; así la frecuente aparición de palabras relacionadas con *exprimo* (*expressum*, *expressa*, etc.) tiene el significado general de "representar" bien por medio del relieve, bien por medio de la pintura (cfr. *Thes. Ling. Lat.*, voc. cit.).
- (8) Cfr. Strzelecki, *Belli Punici Carmen*, Lipsiae 1.964, praef. XX-XXVIII.
- (9) Cfr. H. Fraenkel, "Griechische Bildung in altrömischen Epen II" en *Hermes* LXX 1.935, págs. 59ss.
- (10) Todas las hipótesis están detalladas por Barchiesi en *Nevio épico*, Padova 1.962, págs. 277-281.
- (11) Cfr. Verg. *Aen.* VIII 626ss., Val. Flac. *Arg.* V 407ss., etc. Para la discusión de las escenas aquí representadas, cfr. R.D.Williams, *CQ* (NS X) 1.960, págs. 145-151 y A.Szantyr, *Mus. Helvet.* XXVII 1.970, págs. 28ss.
- (12) El tema de la guerra de Troya gozó en la Antigüedad de numerosas representaciones iconográficas, cfr. M.R. Scherer, *The Legends of Troy in Art and Literature*, New York-London 1.963.
- (13) Cfr. Austin, *Aeneidos l.I*, págs. 151-152.
- (14) Cfr. Strzelecki, op. cit. loc. cit.
- (15) Cfr. Ehwald, op. cit., comentario al l.XIII 680ss.
- (16) Cfr. R.D.Williams, *Aeneidos l.V*, pág.94.
- (17) Serv. ad loc.: *Daedalus primo Sardiniam, ut dicit Sallustius, post delatus est Cumas et templo Apollini condito in foribus haec universa depinxit.* Cfr. Sall. *Hist. frags.* 2, 6s. Maur.
- (18) Cfr. Norden, *Aeneis* B.VI, pág.120.
- (19) Cfr. Diod. Sic. IV 77 y Paus. VII 4,6ss.
- (20) Cfr. J. Toepffer, *Attische Genealogie*, Berlin 1.889, 168.
- (21) Cfr. Fletcher, *Aeneidos l.VI*, pág. 32.
- (22) Cfr. J. Knight, "Cumae Gates" en *Vergil epic and anthropology*, ed. J.D.Christie, New York 1.967.
- (23) Norden, op. cit., pág. 121. El autor piensa que esta suposición de Usener no tiene razón de ser.
- (24) Cfr. Heinze, op. cit. págs 396-403.
- (25) Cfr. Ehwald, op. cit. ad loc.
- (26) Cfr. A. Ruiz de Elvira, *Mitología Clásica*, Madrid 1.975, pág.466.
- (27) Cfr. H. Breitenbach, op. cit. ad loc.
- (28) Interesantes observaciones acerca de las ἐκφορές εἰκόνων realiza L. Castiglioni en *Studi intorno alle METAMORFOSI di Ovidio*, Roma 1.964 (= Pisa 1.906), pág. 326ss.
- (29) Teócrito, *Id.* I 27-56:
καὶ βαθὺ κλισύβλον κεκλυσμένον ἀδέλ κρητῶ.

ἀμφῶες, νεοτευχές, ἔτι γλυφάνοιο ποτόσδον.
 τῷ ποτὶ μὲν χεύλη μαρύεται ὑφ' ὅθι κισσός,
 κισσὸς ἐλιχρύσω κεκονιμένος· ἃ δὲ κατ' αὐτόν
 καρπῷ ἔλιξ εἴλεται ἀγαλλομένα κροκόνετι.
 ἔντοσθεν δὲ γυνά, τι θεῶν δαΐδαλμα, τέτυκται,
 ἀσκητὰ κέκλω τε καὶ ἀμπυκί· κάρ δέ οἱ ἄνδρες
 καλὸν ἐθειράζοντες ἀμοιβαίως ἀλλοθεν ἄλλος
 νεικεύουσ' ἐπέεσι· τὰ δ' οὐ φρενὸς ἀπτεται αὐτῆς·
 ἀλλ' ὅκα μὲν τῆνον ποτιδέρεται ἄνδρα γέλαισα,
 ἄλλοκα δ' αὖ ποτὶ τὸν ῥίπτετ νόον· οὐ δ' ὑπ' ἔρωτος
 δητὰ κυλοιδιόντες ἐτώσια μοχθίζουσι.
 τοῖς δὲ μετὰ γρικεύς τε γέρων κέτρα τε τέτυκται
 λεκράς, ἐφ' ᾗ σκεύδων μέγα δόκτυον ἐγ βόλον ἔλκει
 ὁ πρέσβυς, κἀμνοντι τὸ καρτερόν ἀνδρὶ ἐοικώς.
 φαῖης κεν γυῖων νιν ὅσον σθένος ἔλλοκλεύειν,
 ὡδὲ οἱ ψόθηκαντι κατ' αὐχένα πάντοθεν ἴνες
 καὶ κολυῖ περ ἐόντι· τὸ δὲ σθένος ἀξιου ἄβας.
 τυτθὸν δ' ὅσσον ἀκωθεν ἀλιτρυτάιο γέροντος
 περναῖσι σταφυλαῖσι καλὸν βέβριθεν ἁλῶ,
 τὴν ὀλίγος τις κῶρος ἐφ' αἵμασιαῖσι φυλάσσει
 ἥμενος· ἀμφὶ δέ νιν δι' ἀλώκενες, ἃ μὲν ἄν' ὄρχως
 φοιτῇ σινομένα τὴν τρώξιμον, ἃ δ' ἐπὶ κήρᾳ
 πάντα δόλον τεύχοισα τὸ παιδύον οὐ κρὶν ἀνησεῖν
 φατὶ κρὶν ἢ ἀκράτιστον ἐπὶ ξηροῖσι καθύερ.
 αὐτὰρ ὅγ' ἀνθερίκοισι καλὸν κλέκει ἀκριδοθήραν
 σχοῦν· ἐφαρμόσδων· μέλεται δέ οἱ οὔτε τι κήρας
 οὔτε φυτῶν τοσσηνον ὅσον περὶ πλέγματι γαβεῖ.
 παντὶ δ' ἀμφὶ δέκας περιπέταται ὕγρὸς ἀκανθος,
 αἰπολικὸν θάγμα· τέρας κέ τοι θυμὸν αὐτῆσαι.

(30) Cfr. Ehwald, op. cit. ad loc.; esta opinión es compartida, entre otros, por O. Jahn, *Arch. Beitr.* 239ss. y Norden, op. cit. pág. 122.

(31) Cfr. J. Bayet, "L' omen du cheval à Carthage" en *REI* XIX 1.941, págs. 166-190.

(32) Frente a la opinión de Polibio (I 1,36), quien afirma que Jantipo regresó a su país.

(33) Los confusionismos acerca de la estatua y su nombre están analizados por A. Ruiz de Elvira, *Mit. Clás.* pág. 460.

(34) Cfr. A. Ruiz de Elvira, op. cit. págs. 207-209, donde aparecen expuestos los datos acerca de la duración del tiempo en que Júpiter yació con Alcmena.

(35) *Mille: Theb.* II 223 y VI 294; *species: Theb.* II 215 y VI 294; *exin: Theb.* II 223 y VI 268.

(36) Cfr. H. Breitenbach, op. cit. ad loc.

(37) Cfr. Ehwald, op. cit. ad loc.

(38) Para una mayor información sobre estos castigos, cfr. A. Ruiz de Elvira, *ME TAMORFOSIS de Ovidio*, Barcelona 1.969, vol. II n. 3, 4, 5, 6 y 7 pág. 204 y n. 8, pág. 205.

(39) Cfr. A. Ruiz de Elvira, op. cit. n. 10-25, págs. 205-208.

(40) Cfr. L. Castiglioni, op. cit. págs. 306 ss.

(41) Para una completa información acerca de estos juegos, cfr. R.M. Iglesias Montiel, "Los juegos fúnebres del l.VI de la *Tebaida* de Estacio" en *CFC* XV, Madrid 1.978, págs. 167-199.

(42) Seguimos el texto ofrecido por A. Ruiz de Elvira, op. cit. vol. II, n. 1 pág. 122.

(43) La ἔκφρασις está admitida por Hollis, op. cit. ad loc.

(44) Cfr. Ehwald y Breitenbach, op. cit. ad loc.

(45) Cfr. Hollis, op. cit. ad loc.

(46) El verbo latino *insum* es considerado "impoético" (cfr. Axelson, *Unpoetische Wörter*, Lund 1.945), por lo que se evita su empleo (excepto por Lucrecio) y se sustituye, generalmente por *sum*, frente al abundante uso que los poetas griegos hacen de su correspondiente forma ἐν δ' ἔσαν para las descripciones, sobre todo de escudos, en la épica griega (Hom. *Il.* V 740ss., XI 34ss.; Ap. Rh. I 730, 735, 747, 763, etc). Para mayor información, cfr. Barchiesi, op. cit. págs. 274-275.

CAPITULO IV
DESCRIPTIONES PERSONARUM ET
FERARUM (προσωπογραφία)

I.- PRECISIONES.

Si las *descriptions locorum* y las *descriptions rerum* son generalmente reconocidas y comentadas por los estudiosos como ἐκφράσεις, no sucede lo mismo con las *descriptions personarum et ferarum* de las que lo que, en algunas ocasiones sólo, se acostumbra a decir es que son descripciones, pero casi nunca están identificadas con este recurso estilístico (únicamente, a veces, las personificaciones). A pesar de ello, para nosotros cumplen los requisitos precisos para ser consideradas como tales ἐκφράσεις, a saber, constituyen un contenido descriptivo que, con unas marcas formales, desempeña una determinada función en el relato.

Ahora bien, teniendo en cuenta que las ἐκφράσεις pretenden ofrecer objetividad al relato (cfr. s. cap.I), podemos afirmar que sólo las prosopografías ofrecen esta característica, según la definición que de este término facilita F. Lázaro Carreter: "Descripción de los rasgos exteriores de una persona o de un animal" (1). Es decir, dejamos de lado las etopeyas, las enumeraciones de los diferentes cargos, el linaje, etc, que nada tienen que ver con la presentación objetiva buscada por los autores en determinados momentos de sus obras; esto no significa, por otra parte, que dentro de una prosopografía un autor no introduzca algún rasgo externo al personaje en sí (v.gr. Ovid. *Met.* XIII 750, XIV 320-321, etc.), pero son detalles que aparecen como "desdibujados" dentro de la descripción, incluso, a veces, perfectamente delimitados fuera ya de la *descriptio*.

Finalmente, la clasificación que hacemos en tres apartados (*descriptions deorum, hominum, ferarum*) está buscada para favorecer un mejor

análisis de este tipo de *descriptiones*, pues si las *descriptiones hominum* y las *descriptiones ferarum* presentan un contenido claro y más o menos uniforme, las *descriptiones deorum* describen a las divinidades unas veces con forma humana, otras como animales y otras como una suma de ambas o con una mezcla de rasgos de diferentes animales.

Esta peculiaridad unida a la distinta finalidad buscada con su uso, en general, por los autores, es lo que nos impulsa a la distribución en los tres epígrafes reseñados.

II.- FORMULAS.

A) FORMULAS INTRODUCTORIAS.-

1.a.- Como ya hemos visto que es frecuente en las *descriptions*, encontramos formando parte de las fórmulas introductorias al verbo *esse*: de las trece veces en que este verbo introduce ἐκφράσεις, ocho son de Ovidio; tres (dos de Ovidio y una de Silio Itálico) presentan la forma *fuit* y una de Virgilio la forma *sunt*, frente al imperfecto de indicativo que aparece en las demás ocasiones en todos los autores que las utilizan:

Verg. *Aen.* VII 483: Cervos erat...

Verg. *Aen.* VII 730: ... teretes sunt aclydes illis

Ovid. *Met.* II 536-537: Nam fuit haec... argentea.../ ales...

Ovid. *Met.* II 852: ...color nivis erat...

Ovid. *Met.* V 47-49: ... Erat Indus Athis.../... egregius forma...

Ovid. *Met.* VIII 801: Hirtus erat crinis...

Ovid. *Met.* X 110: Ingens cervus erat...

Ovid. *Met.* XII 395: Barba erat incipiens...

Ovid. *Met.* XIII 750: Acis erat...

Ovid. *Met.* XIV 320-321: Picus.../ rex fuit...

Luc. *Phar.* IX 811: Sanguis erant lacrimae...

Sil. Ital. *Pun.* VI 426: Humana maior species erat...

Sil. Ital. *Pun.* XIII 115: Cerva fuit...

1.b.- También encontramos dos diferentes compuestos de *esse*, una vez cada uno y en autores distintos:

Ovid. *Met.* IX 688-689: ...Inerant lunaria fronti/ cornua...

Stat. *Ach.* I 159: Ille aderat...

2.- Sin embargo, la fórmula más utilizada es la introducida por verbos con la significación general de "llevar puesto", "ceñirse", "cubrirse", etc:

- Verg. *Aen.* I 315: Virginis os habitumque gerens...
- Verg. *Aen.* IV 239: ...et primum pedibus talaria nectit
- Verg. *Aen.* V 556: Omnibus... tonsa coma pressa corona
- Verg. *Aen.* VIII 457: ... tunicaque inducitur artus
- Verg. *Aen.* VIII 552-553: ...quem.../...obit
- Verg. *Aen.* XI 486: Cingitur ipse... Turnus
- Verg. *Aen.* XII 87-88: Ipse dehinc.../ circumdat lorica umeris
- Verg. *Aen.* XII 847-848: ...paribusque revinxit/ serpentum spiris
- Ovid. *Met.* VIII 318: Rasilis huic... mordebat fibula
- Ovid. *Met.* X 263: ...ornat quoque vestibus artus
- Ovid. *Met.* XI 158-159: ...quercu coma.../cingitur...
- Ovid. *Met.* XI 165: Ille caput flavum... vinctus
- Ovid. *Met.* XIV 262: ...pallamque induta...
- Luc. *Phar.* V 143: Stringit vitta comas...
- Luc. *Phar.* VI 654-655: Discolor et vario... amictu/ induitur...
- Luc. *Phar.* IX 712-713: ...cenchrus/ pluribus ille notis... pingitur...
- Luc. *Phar.* X 140: ...Cleopatra gerit...
- Val. Flac. *Arg.* VI 700: Subligat... cervice tiaran
- Val. Flac. *Arg.* VIII 234-235: Ipsa... illi.../ induit...
- Stat. *Theb.* I 304: Summa pedum... plantaribus inligat alis
- Stat. *Theb.* II 95-97: ...opacos/ Tiresiae vultus.../ induitur...
- Stat. *Theb.* IV 85-86: ... Teumesius implet/ terga leo...
- Stat. *Theb.* VI 584-585: ...attamen illi/ iam tenuem... florem inducere
- Stat. *Theb.* IX 685-686: ...quem discolor ambit/ tigris...

Sil. Ital. Pun. VII 194-195: ...inde nitentem/... frontem cinxere

Sil. Ital. Pun. XVI 240: Induitur chlamydem...

Relacionado con estos, pero con la significación contraria de "despojarse", utiliza Virgilio el verbo *exuere*:

Verg. Aen. VII 415-416: Allecto.../exuit...

3.a.- Junto a estas fórmulas introducidas por un verbo relacionado con la acción de vestirse, son también muy frecuentes las introducidas por un verbo que destaca un aspecto del objeto descrito: el brillo. En general, este brillo es despedido por los ojos, por las armas o por la púrpura; en este último caso, por la frecuente asociación del color púrpura al del fuego, se emplean en ocasiones verbos como *ardere* o *flammare*!

Verg. Aen. I 402: ...rosea cervice refulsit

Verg. Aen. I 589-590: ...refulsit/ os umerosque...

Verg. Aen. X 132-134: Ipse.../Dardanius...ecce puer.../...micat...

Verg. Aen. X 270: Ardet apex capiti...

Verg. Aen. XI 768-769: Forte... Chloereus... sacerdos/... fulgebat...

Luc. Phar. IX 791-792: ...illi rubor igneus ora/ succendit...

Stat. Ach. I 297: Illius et roseo flammatur purpura vultu

Stat. Theb. IV 265: Igneus... micat...

Sil. Ital. Pun. VI 220: Terribilis... fulgurat ignis

Sil. Ital. Pun. VII 443-444: Parvulus ex humero gorytos et aureus arcus/ fulgebat...

Sil. Ital. Pun. XV 676: Ardebat...vestis

Sil. Ital. Pun. XVII 391: Ibat Agenoreus praefulgens ductor in ostro

3.b.- Otras veces encontramos fórmulas introducidas por un verbo que hace alusión a los destellos despedidos por los ojos o el color:

Val. Flac. Arg. I 427-428: Illis... pariter tremunt ignea.../ purpura...

Val. Flac. *Arg.* II 499-500: ... cuius stellantia glauca/ lumina... tremunt...

4.- La intención de presentarnos en un momento determinado a una persona o animal provoca la frecuentísima aparición de fórmulas introductorias compuestas por una frase nominal en la que entra a formar parte adverbios de tiempo o lugar y adjetivos:

Verg. *Aen.* V 87: Caeruleae cui terga notae maculosus...

Verg. *Aen.* VI 47: ... subito non voltus, non color unus

Verg. *Aen.* IX 179: Et iuxta comes Euryalus...

Verg. *Aen.* X 537: Nec procul... sacerdos

Val. Flac. *Arg.* I 207: Ecce sacer... Mopsus

Val. Flac. *Arg.* I 383-384: Hic.../ Mopsus...

Stat. *Theb.* IV 154-155: ...flavae capiti tergoque.../ exuviae...

Sil. Ital. *Pun.* II 77: Ergo habitu insignis patrio...

Sil. Ital. *Pun.* II 156: Exuviae capiti impositae...

Sil. Ital. *Pun.* II 665: Ecce inter medios... Tiburna furores

Sil. Ital. *Pun.* VI 304: Nulla viro species...

Sil. Ital. *Pun.* XIII 327: ...pendenti similis Pan...

Sil. Ital. *Pun.* XIV 529: ...corporis alti...

Sil. Ital. *Pun.* XV 22: Hinc Virtus, illinc... Voluptas

5.- Otro grupo de *ἐκφράσεις* van introducidas por verbos relacionados con la contemplación.

5.a.- En este sentido encontramos verbos introductores con la significación general de "ver" o "mirar":

Verg. *Aen.* III 593: Respiciamus...

Verg. *Aen.* III 655-657: ...videmus/ ipsum.../ pastorem Polyphemum...

Verg. *Aen.* IV 246-247: ...apicem et latera ardua cernit/ Atlantis...

Verg. *Aen.* VII 812-813: Illam.../... miratur...

Verg. *Aen.* VIII 31-33: ...deus ipse... Tiberinus.../ visus...

Ovid. *Met.* XIII 913: ... admiraturque colorem

Luc. *Phar.* VIII 55-56: ... notavit/ deformem... ducem...

Val. Flac. *Arg.* II 102: ...neque enim... videri

Val. Flac. *Arg.* III 522: Respicit... Nymphas

Stat. *Ach.* I 325: Aspicit...

5.b.- Pero también otros con la significación de "mostrar" o presentar determinado aspecto a los ojos de los demás:

Ciris 120-121: Nam capite ab summo regis.../... florebant

Ovid. *Met.* II 775: Pallor in ore sedet...

Luc. *Phar.* VI 515: ... tenet ora profanae

Stat. *Theb.* I 103: Centum illi stantes umbrabant ora cerastae

Stat. *Theb.* IV 216-217: ...vatem ...monstrant/ vellera...

Sil. Ital. *Pun.* V 437-438: ...lati .../... tollebant humeri...

6.- No podemos dejar de mencionar otros verbos que, aunque frecuentes en otro tipo de *descriptions*, aquí tienen escasa representación. Cuatro προσομοιωματικά introduce el verbo *stare*:

Verg. *Aen.* IX 581: Stabat... Arcentis filius...

Val. Flac. *Arg.* I 775-776: ...taurus/ stabat...

Stat. *Theb.* V 508: ... stat in ore...

Sil. Ital. *Pun.* III 694: ...stat ...sacerdos

Y una la forma *iacet* :

Luc. *Phar.* IV 754: Fessa iacet cervix...

7.- Finalmente, hay un grupo de ἐκφράσεις introducidas por verbos de muy diferente índole.

7.a.- Encontramos así una serie de verbos cuya significación está en estrecha relación con la actitud momentánea o el estado en que se encuentra la persona o animal descritos:

Verg. *Aen.* V 566: Portat equus...

Ovid. *Met.* X 591: Aura refert ...talaria...

Luc. *Phar.* V 211-212: ...illa.../ torquet... oculos...

Luc. *Phar.* VIII 688-689: ...tunc arte nefanda/ submota est capiti tabes...

Stat. *Theb.* IV 234: Frena tenent...

Sil. *Ital. Pun.* III 189-191: Ecce.../ ater stridebat... serpens

Sil. *Ital. Pun.* III 234: Princeps signa tulit... pubes

7.b.- En último lugar hay algunas fórmulas en cuya composición entran a formar parte diversos verbos de movimiento que expresan la aparición en determinado momento de la persona o animal que son objeto de la descripción:

Verg. *Aen.* II 203-205: Ecce.../...angues/ incumbunt...

• Verg. *Aen.* IV 136: ...progredditur ...

Verg. *Aen.* IV 173: ...it Fama per urbes

Verg. *Aen.* VII 750: Quin et... venit... sacerdos

Verg. *Aen.* XI 677-678: ...procul Ornytus.../...fertur

Stat. *Theb.* VI 495-496: Anguicomam monstri effigiem.../ ...movet...

B) ἄφ' ὧν .-

1.- El grupo más numeroso de ἄφ' ὧν es el compuesto por el demostrativo *hic, haec, hoc* y sus adverbios derivados.

1.a.- Como tal demostrativo, en su función adjetiva, pronominal o usado en su forma de neutro plural, lo encontramos en:

Verg. *Aen.* IV 189: Haec tum...

Verg. *Aen.* VII 493: Hunc...

Verg. *Aen.* IX 182: His...

Verg. *Aen.* XI 684: Hunc...

Verg. *Aen.* XI 778: Hunc...

Verg. *Aen.* XII 853: Harum unam...

Ovid. *Met.* VIII 324: Hanc pariter vidit...

Ovid. *Met.* VIII 809: Hanc procul ut vidit...

Ovid. *Met.* X 267: ... hanc...

Ovid. *Met.* X 597: ... haec...

Ovid. *Met.* XIII 755: Hunc...

Ovid. *Met.* XIV 271: Haec ubi...

Val. Flac. *Arg.* I 779: Hunc...

Stat. *Ach.* I 301: Hanc ubi...

Stat. *Theb.* I 111: ...hos... cultus

Stat. *Theb.* IV 236: ...hi...

Stat. *Theb.* IV 275: ...huic...

Sil. Ital. *Pun.* III 198: Hoc... monstro...

Sil. Ital. *Pun.* III 238: His...

Sil. Ital. *Pun.* XIII 126: Haec...

Sil. Ital. *Pun.* XIII 343: Hic...

1.b.- Tres veces aparece el adverbio *hinc* y dos la forma *hic* como adverbio:

Verg. *Aen.* IV 252: Hic primum...

Luc. *Phar.* X 144: ...hic...

Val. Flac. *Arg.* I 436: Hinc...

Stat. *Theb.* IV 220: Hinc atque inde...

Sil. Ital. *Pun.* XVI 243: Hinc...

2.- El otro demostrativo utilizado como ἀποδός es *ille*, *illa*, *illud* en su función adjetiva o pronominal:

Ovid. *Met.* II 782: ...quamvis ...illam

Ovid. *Met.*V 54: Ille quidem...

Ovid. *Met.*XII 404: ...illum ...

Ovid. *Met.*XIV 326: Ille...

Val. Flac. *Arg.*II 503: Illam...

Val. Flac. *Arg.*VI 703: ... spolia illa...

Stat. *Theb.*VI 498: ...non illud...

Sil. Ital. *Pun.*II 160: Ille...

3.- Pocas veces encontramos el anafórico *is, ea, id* y siempre en la misma forma: el nominativo singular masculino con la partícula enclítica *-que* y a principio de verso:

Verg. *Aen.*III 596: Isque ubi...

Ovid. *Met.*X 117: Isque...

Ovid. *Met.*XI 160: Isque...

Sil. Ital. *Pun.*XIV 532: Isque...

4.- Otras veces el hilo del relato se recoge con el relativo:

Verg. *Aen.*VII 754: ...qui...

Verg. *Aen.*IX 583: ...quem...

Verg. *Aen.*X 540: Quem...

Ovid. *Met.*IX 690: ... cum qua...

Val. Flac. *Arg.*III 529: E quibus...

5.- En ocasiones las *ἀφοροι* están constituidas por un adjetivo (con frecuencia de carácter verbal) y/o un sustantivo referido a la persona o animal descritos:

Ciris 129: ...haec urbis custodia...

Verg. *Aen.*I 321: Ac prior...

Verg. *Aen.*I 405: ... ubi matrem...

Verg. *Aen.*II 212: ...visu...

Verg. *Aen.* IV 245: Illa fretus...

Verg. *Aen.* XI 490: ...alta decurrens aureus arce

Luc. *Phar.* V 145: Haerentem dubiamque...

Luc. *Phar.* IX 802-804: Intactum.../ ...cadaver

Luc. *Phar.* IX 814: ...totum ...corpus

Stat. *Theb.* V 511: ...sanctum ...

Stat. *Theb.* IX 704: ...formae ...laude ...

Sil. *Ital. Pun.* III 82: Pars comitum...

Sil. *Ital. Pun.* V 442: ...viro...

Sil. *Ital. Pun.* VI 224: Dira dehinc...

Sil. *Ital. Pun.* XV 32: ...inde prior...

Sil. *Ital. Pun.* XVII 399: Sub tanta... vi...

6.- La necesidad de utilizar partículas con valor temporal (sobre todo adverbios) que tienen los autores para expresar el momento en que se pretende presentar la persona o animal objeto de descripción y que, por otra parte, ya hemos hecho notar en las fórmulas introductorias (cfr. s. punto 4), provoca la aparición de este tipo de partículas como ἄφοδον.

6.a.- Hay adverbios de tiempo en:

Verg. *Aen.* I 594: Tum sic...

Verg. *Aen.* III 662: Postquam...

Verg. *Aen.* VIII 35: Tum sic...

Verg. *Aen.* XII 92: Exim...

Ovid. *Met.* II 541: ... nunc est...

Ovid. *Met.* XI 169: ... tum...

Luc. *Phar.* IV 759: Iamque...

Luc. *Phar.* V 219: Dumque...

Luc. *Phar.* VI 519: ...tum...

Val. Flac. *Arg.* II 107: Iamque...

Stat. *Theb.* II 100: ... dehinc...

Stat. *Theb.* IV 88: Iam...

Stat. *Theb.* VI 587: ...tunc...

Sil. Ital. *Pun.* III 696: Inde...

Sil. Ital. *Pun.* VI 307: Iam...

Sil. Ital. *Pun.* VI 430: ...posthac...

Sil. Ital. *Pun.* XV 686: Tum quoque...

6.b.- Conjunciones con valor temporal en:

Luc. *Phar.* VI 657-658: Ut.../ conspicit...

Sil. Ital. *Pun.* VII 448: Cum...

6.c.- Sólo dos veces encontramos adverbios sin valor temporal:

Val. Flac. *Arg.* I 387: Quin etiam...

Stat. *Ach.* I 167: Forte et...

7.- Otra forma de volver de nuevo al relato es emplear un verbo:

7.a.- Con significación de "marcharse", "dirigirse" o "presentarse":

se:

Verg. *Aen.* V 560: ...vagantur

Verg. *Aen.* VII 420: ... ante oculos... offert

Verg. *Aen.* VIII 463: ... petebat

Val. Flac. *Arg.* VIII 238: ... graditurque...

Sil. Ital. *Pun.* II 670: Ad tumultum ...fertur

7.b.- A veces el verbo expresa lo que la prosopografía provoca en sus espectadores:

Verg. *Aen.* V 90: Opstipuit visu...

Ovid. *Met.* II 858: ... miratur...

Ovid. *Met.* XIII 916: Sensit...

Luc. *Phar.* VIII 58-59: Obvia nox.../ abstulit...

7.c.- Y en ocasiones indica la actividad a la que se dedica en ese momento la persona descrita:

Val. Flac. *Arg.* I 209: ... laurusque rotat

Stat. *Theb.* IV 157: ...paeana canunt...

8.- Encontramos, finalmente, un grupo de προσωπογραφίαι que terminan en pausa fuerte y, por tanto, carecen de ἄροδος. Esta pausa puede llegar, incluso, a dar fin a un libro, como sucede con Virgilio y su libro VII. Generalmente son descripciones utilizadas para dar fin a una escena o para forzar al lector a que preste especial atención a esa prosopografía:

Verg. *Aen.* IV 139.

Verg. *Aen.* V 567.

Verg. *Aen.* VI 51.

Verg. *Aen.* VII 732.

Verg. *Aen.* VII 817.

Verg. *Aen.* VIII 553.

Verg. *Aen.* X 138.

Verg. *Aen.* X 275.

Luc. *Phar.* VIII 691.

Luc. *Phar.* IX 714.

Stat. *Ach.* I 334.

Stat. *Theb.* I 308.

Sil. *Ital. Pun.* VII 198.

III.- DESCRIPTIONES DEORUM.

Abordamos bajo este epígrafe las diversas descripciones de dioses que encontramos en los autores estudiados y, para mejor sistematización, los hemos dividido en tres apartados: en primer lugar vemos los dioses antropomórficos, a continuación las formas híbridas o monstruosas (generalmente divinidades menores) y, poniendo fin, vamos a estudiar las personificaciones de diferentes accidentes geográficos y abstracciones.

1. DIOSES ANTROPOMORFICOS.-

La primera diosa descrita en la *Eneida* es Venus, madre de Eneas, en el libro I. La prosopografía se encuentra colocada en el preciso momento en que la diosa se presenta ante su hijo a la llegada de éste a Cartago, tras la tormenta provocada por Juno. Venus, diosa del amor, aparece descrita como una cazadora espartana: el arco en el hombro, la cabellera suelta y el vestido recogido:

namque umeris de more habilem suspenderat arcum
venatrix dederatque comam diffundere ventis,
nuda genu nodoque sinus collecta fluentis.

Son los versos 318-320. Con esta descripción pretende Virgilio presentarnos una Venus con todo el aspecto de simple doncella y como tal permanece mientras habla con Eneas, pero después, cuando la diosa se aleja de su hijo, necesita el autor otra prosopografía que destaque el carácter divino de la madre del héroe: entonces el peplo despiade un olor de ambrosía y el vestido le cae a los pies (vsos. 402-405):

Dixit et avertens rosea cervice refulsit,

ambrosiaequae comae divinum vertice odorem
 spiravere; pedes vestis defluxit ad imos;
 et vera incessu patuit dea ...

Necesita Virgilio para su relato que Eneas reconozca a su madre y en ambas prosopografías se sirve de cuatro pies y medio para que el vestido recogido (v. 320), típico distintivo de las cazadoras, le caiga hasta los pies (v.404).

Muy diferente es la descripción que de esta misma diosa nos hace Valerio Flaco en *Arg.* II 102-106:

... neque enim alma videri
 tantum ea, cum tereti crinem subnectitur auro
 sidereos diffusa sinus; eadem effera et ingens
 et maculis suffecta genas pinumque sonantem
 virginibus Stygiis nigramque simillima pallam.

La contradictoria descripción está provocada por el lugar que ocupa en su contexto: la primera parte, en que se nos describe el bello aspecto de la diosa, está referido a los amores de Venus con Marte, mientras que la segunda parte (vsos. 104-106) nos presenta el temible porte de la vengativa Venus que, a continuación, libertará de su pecho el rencor hacia la isla de Lemnos con el excesivo y conocido castigo.

También poseemos dos prosopografías de Mercurio: una en Verg. *Aen.* IV 239-245 y la otra en Stat. *Theb.* I 303-308. En ambas, disponiéndose a cumplir las órdenes de su padre, Júpiter, se nos presenta al dios revistiéndose con sus atributos en dos partes: comienza colocándose sus típicos talaras, expresado de diferente manera por ambos autores, pues mientras para Virgilio ...*pedibus talaria nectit /aurea...* (vsos.239-

240), para Estacio *summa pedum... plantaribus inligat alis* (v.304); a continuación Virgilio explica para qué le sirven (vsos.240-241), mientras Estacio le cubre con el pétaso (v.305). Finalmente, con tres versos cada uno, le arman con el caduceo y explican para qué le sirve: en esta segunda parte es donde aparece con mayor evidencia la influencia de Virgilio:

*Aen.*IV 242-244:

tum virgam capit: hac animas ille evocat Orco
pallentis, alias sub Tartara tristia mittit,
dat somnos adimitque, et lumina morte resignat.

*Theb.*I 306-308:

tum dextrae virgam inseruit, qua pellere dulces
aut suadere iterum somnos, qua nigra subire
Tartara et exsanguis animare adsueverat umbras.

A pesar de que el vocabulario no es coincidente, en los dos autores el caduceo sirve exactamente para las mismas cosas: entrar y salir de los Inferos, dar y quitar el sueño y devolver la vida a los muertos.

A Febo músico nos lo describe Ovidio en *Met.* XI 165-169. Lleva en su cabeza una corona de laurel, propia de los triunfadores, del Parnaso, uno de los montes donde habitan bajo su dirección las Musas, y un largo manto de púrpura; se dispone a tañer su instrumento por excelencia: la lira. La descripción está situada cuando le toca el turno en la competición musical con Pan bajo el arbitraje del monte Tmolos (cfr. i.): su triunfo ya va anunciado por la corona de laurel. Algunos estudiosos ven la posibilidad de que Ovidio tuviera como modelo para esta descripción una estatua de Escopas que August-

to tenía en su nuevo templo de Apolo en el Palatino (2).

Un coro de Ninfas, jóvenes y bellas divinidades, está descrito por Valerio Flaco en *Arg.* III 521-529. Se trata de un grupo heterogéneo de ninfas de las aguas (Crénides y Epipotámides) y de los bosques (ninfas Alseides), que contempla Juno y entre las cuales la diosa elegirá a una ninfa Crénide (3) de nombre Dríope para que atraiga a su corriente al amigo de Hércules, Hílas: es una nueva venganza de la diosa que aborrece a su hijastro.

Inmersa en el episodio de Falerno, introducido por Silio Itálico con ocasión de la presencia en el lugar de Aníbal, encontramos una prosopografía del dios del vino, Baco. Este dios aparece descrito en el momento en que se da a conocer a Falerno, al que premia su hospitalidad con la vid que dará renombre al vino de la región (4). Baco se nos presenta con una corona de hiedra en su roja frente, el cabello largo y suelto, un *cantharus* en su mano derecha y su célebre tirso, coronado por una viña, en la mano izquierda: la descripción está en *Pun.* VII 194-198. En este mismo libro, pero más adelante, el adivino Proteo (5) narra a las Nereidas de Campania (asustadas por la llegada de una flota fenicia) los antecedentes lejanos de la guerra: comienza con el juicio de París y Proteo introduce en su narración una descripción de Cupido (*Pun.* VII 443-448), hijo de Venus, a quien esta diosa pide ayuda. Aparece Cupido, con su carcaj lleno de flechas y su arco de oro, rodeado por dos Amores, sus hermanos, que le peinan y le visten.

En último lugar, ya que se trata de una divinización, ofrece Ovidio la prosopografía de Io. La breve *ἰοφρασίς* se encuentra en *Met.* IX 688-690:

inerant lunaria fronti
cornua cum spicis nitido flauentibus auro
et regale decus; cum qua...

2. FORMAS HÍBRIDAS O MONSTRUOSAS.-

Tres veces encontramos sendas prosopografías de las Furias: en una de ellas se describe el aspecto general de estos seres, mientras que las otras dos pertenecen a Aleco y Tisífone, respectivamente. La *descriptio* de las Erinies se encuentra en Virgilio, *Aen.* XII 847-853: seres alados rodeados con anillos de serpientes, las presenta el autor como hijas de la Noche, siguiendo en este punto la versión de Esquilo (*Eum.* 321) y no la de Hesíodo, para quien las Furias son hijas de la Tierra, fecundada por la sangre que mana de la castración de Urano. La prosopografía aparece con ocasión de la orden que da Júpiter a una de ellas (a la que no se nombra) de alejar del combate a Yturna, para que no siga prestando su ayuda a Turno, y entorpecer a éste en favor de Eneas, quien con su victoria pone fin a la obra.

Aleco, en cambio, no está descrita como una Furia, sino bajo el aspecto con que se aparece a Turno en *Aen.* VII 415-420, es decir, con la figura de la sacerdotisa Cálbe y revestida, por tanto, con los atributos propios de los sacerdotes: las *vittae* y el *ramus*, en este caso, de olivo (cfr. i. IV 2).

Por último, de forma más detallada que Virgilio, nos describe Estacio a Tisífone; frente a la indeterminación acerca de dónde tienen colocadas las serpientes que veíamos en la *Eneida*, Estacio sigue la versión clásica más extendida: sus cabellos son cerastas y también

hay serpientes en su pecho; los rojos ojos saltones, cubierta de ve neno y pus, es el infectado vapor que exhala por su boca lo que causa los males a los hombres. Respecto a las "alas de viento" con que Virgilio las dota (*Aen.* XII 848: ... *ventosas... alas*), aquí Tisífone lleva una *horrida.../ palla...* (vsos. 109-110) que se eriza en su espalda y que quizá es su medio para volar que menciona más tarde el autor. Esta prosopografía aparece en *Theb.* I 103-111, es decir, al principio de la obra: Tisífone es la que despierta el furor en el corazón de ambos hermanos.

Muy diferentes entre sí son las dos descripciones de Polifemo: Virgilio (*Aen.* III 655-662) nos lo presenta ya cegado por Ulises, después del relato que de estos sucesos hace Aqueménides a los Eneadas; la primera parte de la *descriptio* nos presenta la enorme masa del pastor, ya ciego, moviéndose pesadamente: hay en estos versos una gran abundancia de nasales que refuerzan la lentitud y gravedad de sus pasos (vsos. 655-658):

Vix ea fatus erat summo cum monte videmus
ipsum inter pecudes vasta se mole moventem
pastorem Polyphemum et litora nota petentem,
monstrum horrendum, informe, ingens, cui lumen ademptum.

En contraposición a estos versos, la segunda parte busca dulcificar la imagen con el amor del Cíclope por sus ovejas ...*ea sola voluptas* (v. 660) .

Más breve e imprecisa es, en cambio, la descripción que de este mismo gigante hace Silio Itálico en *Pun.* XIV 529-531:

ubera praeberuat parvo lupa; corporis alti
terribilis moles, mens aspera, vultus in ira

semper et ad caedes Cyclopia corde libido.

Sin ningún verbo, como por otra parte es frecuente en este tipo de descripciones, apenas nos muestra más que una gran mole (*terribilis moles*, v.530, en vez de la *vasta moles* de Virgilio) de carácter desagradable e inclinación al crimen: es el gigante caníbal de Homero. Polifemo está figurado en una de las naves que participan en la batalla naval que tiene lugar antes de la toma de Siracusa.

Con formulismo clásico introduce Ovidio la bella descripción del Centauro Cílaro en *Met.* XII 395-403:

Barba erat incipiens, barbae color aureus, aurea
ex umeris medios coma dependebat in armos.
Gratus in ore vigor; cervix umerique manusque
pectoraque artificum laudatis proxima signis,
et quacumque vir est; nec equi mendosa sub illo
deteriorque viro facies: da colla caputque,
Castore dignus erit; sic tergum sessile, sic sunt
pectora celsa toris. Totus pice nigrior atra,
candida cauda tamen, color est quoque cruribus albus.

Se trata de una *ἐκφρασις* muy cuidada donde se buscan las frases no minales y las formadas con *esse* (*est*, vsos. 399 y 403; *erit*, v.401; *sunt*, v.401) y con una perfecta división entre la descripción de la parte humana del Centauro y la de su parte equina: el v.399 es la frontera (señalada con una pentemímeres) de ambas descripciones. La *descriptio* está colocada, dentro del contexto, con motivo de la muerte de Cílaro (causada por una jabalina de dueño desconocido): ante su cadáver se dará muerte también su esposa, Hilónome.

También es Ovidio el autor de la *ἐκφρασις* de Glauco, pescador y di-

vinidad marina, en *Met.* XIII 913-916. Glauco, un pescador convertido en dios merced a unas hierbas mágicas y a la actuación de Océano y Tetis, tiene la mitad superior de su cuerpo con forma humana y en la inferior una cola de pez y está descrito en el momento en que la hermosa Escila, de quien el dios se enamora y cuyo amor será causa de perdición para la joven, lo está contemplando.

Ser todavía más horrible que las Erinies es el que describe Estacio en *Theb.* VI 495-498:

anguicomam monstri effigiem, saevissima visu
ora, movet sive ille Erebo seu finxit in astus
temporis, innumera certe formidine cultum
tollit in astra nefas...

Este monstruo es enviado por Apolo para, deteniéndose por terror los caballos de los demás, provocar la victoria del adivino Anfiarao en la carrera de carros.

El jocoso Pan está descrito con mucho detalle por Silio Itálico en *Pun.* XIII 327-343. Aparece el dios pastoril de Arcadia con su forma híbrida de macho cabrío: pequeños cuernos en su roja frente, orejas enhiestas, áspera y larga barba, pezuñas e hirsuto rabo; lleva una corona de pino, un báculo pastoril y el lado izquierdo cubierto por la piel de un gamo. Tras la descripción no deja de mencionar Silio el amor de Pan por su tierra, Arcadia y el Ménalo, y el placer que siente al hacer sonar el caramillo mientras conduce los rebaños. La ἑκπρασὺς está colocada en la referencia a los juegos Lupercales con ocasión de la toma de Capua.

3. PERSONIFICACION DE ACCIDENTES GEOGRAFICOS.-

La personificación de los fenómenos geográficos, algo habitual en

la Mitología desde su comienzo (v.gr. la Tierra), tiene una doble procedencia: hay accidentes que tienen un carácter divino desde sus mismos orígenes (por ej. el río Inaco, el Aqueloo, etc.) y otros, en cambio, son producto de determinadas metamorfosis de formas humanas (v.gr. Escila).

Este último es el caso de Atlas, hijo de Iápeto y de la Oceánide Asia, metamorfoseado en la cordillera de su nombre como primera víctima de la cabeza de Medusa en manos de Perseo; la ἔκφρασις de esta personificación la hace Virgilio en *Aen.* IV 246-252: su cumbre llena de pinos está rodeada de oscuras nubes, mientras la nieve cubre sus hombros, los ríos corren por su mentón y su barba está endurecida por el hielo. Atlas está descrito cuando es observado por uno de sus descendientes: Mercurio (hijo de la Atlántide Maya), al que se acaba de describir; entre ambas descripciones sólo hay un verso de separación.

Una ἔκφρασις que nos describe al dios Tíber, identificado con el río del mismo nombre, se encuentra en *Aen.* VIII 31-35: el dios, vestido de verde lino, se aparece a Eneas y le señala el lugar en que debe fundar una ciudad: donde vea una gran cerda blanca que acaba de parir treinta crías.

Finalmente, dentro de la competición musical entre Febo (cfr.s.) y Pan, coloca Ovidio otra prosopografía de este tipo: la del juez del certamen, el monte Tmolos, que concede el premio al dios de la lira. La breve descripción se encuentra en *Met.* XI 158-160:

... quercu coma caerula tantum
cingitur, et pendent circum cava tempora glandes.
Isque...

4. PERSONIFICACION DE ABSTRACCIONES.-

Bajo una forma monstruosa nos describe Virgilio a la Fama en *Aen.* IV 173-189: la dota de un cuerpo gigantesco, corroborando esta afirmación al considerarla hermana del Titán Ceo y del Gigante Encélado (6), revestida toda ella de plumas, ojos, lenguas y oídos: así permanece insomne e inquieta y dice todo lo que ve y oye. No podemos dejar de notar, por otra parte, la semejanza existente entre el vso. 181 y el 658 del libro III, en la prosopografía de Polifemo:

III 658: monstrum horrendum, informe, ingens, cui...

IV 181: monstrum horrendum, ... ingens, cui...

La Fama es la encargada de difundir la noticia de la unión de Dído y Eneas, pero con adornos propios de las malas lenguas.

La prosopografía de la Envidia la presenta Ovidio en *Met.* II 775-782:

Pallor in ore sedet, macies in corpore toto,
 nusquam recta acies, livent rubigine dentes,
 pectora felle virent, lingua est suffusa veneno.
 Risus abest, nisi quem visi movere dolores,
 nec fruitur somno vigilantibus excita curis,
 sed videt ingratos intabescitque videndo
 successus hominum carpitque et carpitur una
 suppliciumque suum est;...

La descripción, original de este autor, abunda, como ya hemos visto con frecuencia, en frases nominales y hay en los primeros versos (775-778) una buscada falta de nexos de unión, un asíndeton, que provoca una visión estática de la Envidia, como algo impermeable a todo sentimiento humanitario; esta imagen deshumanizada y fría viene in-

introducida por la forma *sedet* que confiere un carácter de permanencia al *pallor*.

Respecto a la asociación de la hiel con la envidia, es por primera vez realizado por Ovidio y aquí (7). La prosopografía de la Envidia se halla separada por diez versos (765-774) de la toposia en la que se describe su mansión y su imagen aparece cuando es contemplada por Atenea que va en su busca para que provoque la perdición de Aglauro.

Otra personificación de carácter "negativo" es la del Hambre que encontramos en Ovidio *Met.* VIII 801-809:

Hirtus erat crinis, cava lumina, pallor in ore
 labra incana situ, scabrae rubigine fauces,
 dura cutis per quam spectari viscera possent;
 ossa sub incurvis extabant arida lumbis,
 ventris erat pro ventre locus; pendere putares
 pectus et a spinae tantummodo crate teneri;
 auxerat articulos macies, genuumque tumebat
 orbis, et inmodico prodibant tubere tali.

Igual que ocurre con la Envidia, la prosopografía del Hambre se separada por diez versos de su toposia y ambas presentan *pallor in ore* (*Met.* II 775, a principio de verso; *Met.* VIII 801, a final de verso); la concepción que Ovidio tiene de ambas abstracciones nos parece, a pesar de todo, bien diferente: del aspecto físico de la Envidia apenas dice más que que está demacrada, que tiene los dientes y el pecho verdes (de moho y hiel, respectivamente) y la lengua venenosa, empleando para ello sólo tres versos y dedicando los

otros cinco a su actitud y comportamiento; los ocho versos, en cambio, que utiliza para describir el Hambre presentan en su totalidad el aspecto físico de esta personificación, es decir, mientras la prosopografía de la Envidia nos recuerda en su construcción a la la virgiliana de la Fama, en la prosopografía del Hambre vemos esta abstracción descrita en su físico de una manera muy detallada y exhaustiva, y si la Fama de Virgilio es la primera abstracción descrita que encontramos en la épica latina, el Hambre de Ovidio es la que presenta una mayor pormenorización en la descripción de su aspecto externo.

Finalmente, nos describe Silio Itálico la Virtud y el Placer en *Pun.* XV 22-32. Se trata de dos prosopografías contrpuestas: el Placer, de cuidada y lujuriosa figura, con un vestido de púrpura; la Virtud, de varonil y firme apariencia, revestida con ropaje de pálida nieve: no sólo están en clara oposición el adorno y aroma del Placer con la austeridad y modestia de la Virtud, sino que Silio hace notar la diferencia entre ambos con el color de sus *vestes*, y que son identificados con cada una de estas abstracciones. En su contexto, tanto la Virtud como el Placer se aparecen a Escipión con la pretensión de hacerle su aliado: la victoria de la Virtud acerca la imagen de Escipión a la lucánea de Catón (8).

IV.- DESCRIPTIONES HOMINUM.

Constituyendo el grupo más numeroso de prosopografías, dividimos su estudio en cuatro apartados: personajes mitológicos; personajes relacionados con la magia, el culto y la adivinación; personajes no mitológicos y, por último, las descripciones de diferentes grupos de personas.

1. PERSONAJES MITOLOGICOS.-

Se encuentran en este apartado las descripciones de aquellos personajes que, conocidos en mayor o menor medida, pertenecen al mundo de la mitología y se hallan encuadrados, por tanto, en obras de carácter mitológico en oposición a las de tema histórico, cuyas prosopografías de personas estarán incluidas en el apartado de personajes no mitológicos.

Para una mejor visión de estos personajes, diferenciamos dos grupos según se trate de seres mitológicos de todos conocidos o de aquellos cuya importancia es menor.

1.a.- PERSONAJES RELEVANTES.- Incluimos aquí los héroes mitológicos y las personas que, con independencia del alcance que posea su intervención en las obras en que aparecen, poseen, en cambio, una indiscutible condición mitológica. No hemos tenido en cuenta en esta clasificación el posible carácter divino que pueden tener estas personas al ser divinizadas con posterioridad, sino que sólo hemos atendido a su presencia en la obra como personas humanas y no deificadas.

Ya en la *Ciris* encontramos la prosopografía del rey Niso de Mégara (vsos. 120-129), aunque, en realidad, lo único que nos describe

la ἔκφρασις del rey Niso es su cabellera y su peinado; esto, por otra parte, constituye el punto alrededor del cual se desarrolla la acción: el mechón que garantiza la invulnerabilidad del reino y que será causa de traición por parte de Escila. Pero si el autor consideró importante ofrecer una *descriptio* de la cabellera del rey Niso, tuvo especial cuidado, dentro de ella, en presentar el mechón púrpura de una forma muy elaborada: en un verso de perfecta construcción quiasmática: *et roseus medio surgebat vertice crinis* (v. 122).

La mayor parte de los principales personajes de la *Eneida* se hallan descritos alguna vez a lo largo de la obra, en momentos que tienen lugar acontecimientos que Virgilio parece considerar decisivos. Así encontramos dos veces descrito a Eneas, en la primera y en la segunda parte de la obra, junto con las dos personas con las que mantiene las relaciones más conflictivas: Dido, en la primera parte, y Turno, en la segunda.

La primera prosopografía de Eneas tiene lugar en un momento en que su aspecto externo tiene una excepcional importancia: su aparición ante Dido saliendo de la nube con que su madre lo ha ocultado.

La ἔκφρασις está colocada en *Aen.*I 588-594, y con ella pretende Virgilio justificar la impresión que Eneas causa en Dido (*obstipuit primo aspectu Sidonia Dido*, v.613), cuya prosopografía no se considera necesaria hasta el l.IV, hasta el momento en que la pareja sale de caza y se unen en la cueva preparada por las artimañas de Juno con el consentimiento de Venus. La descripción nos presenta una Dido cazadora revestida con la típica clámide de púrpura tiria y se encuentra en *Aen.* IV 136-139.

Ya en la última parte de la obra se nos presenta un Eneas bien di

ferente: al mando de las naves que acuden a prestar ayuda a los suyos, sitiados por los rútuos, Eneas despide fuego (*ardet...flamma / funditur et... vomit... ignis*, vsos. 270-271); es un fuerte resplandor que Virgilio refuerza con una comparación y que pretende destacar el valor guerrero del caudillo: así lo ve Turno, pero no se acobarda. La *descriptio* está en *Aen.* X 270-275.

Y es en los dos últimos libros de la *Eneida* donde aparece descrito Turno: en *Aen.* XI 486-490 se nos presenta como un hombre furioso, tras los acontecimientos anteriores (acusaciones de Drances), y tan impaciente por encontrarse ante el enemigo que apenas se concede el tiempo necesario para ceñirse sus armas. También como guerrero, pero armado con mucha más solemnidad, lo encontramos descrito en *Aen.* XII 87-92:

Ipse dehinc auro squalentem alboque orichalco
circumdat loricae umeris; simul aptat habendo
ensemque clipeumque et rubrae cornua cristae,
ensem, quem Dauno ignipotens deus ipse parenti
fecerat et Stygia candentem tinxerat unda.
Exim...

Es la hermosa descripción de Turno antes de encontrarse con Eneas en el agón donde hallaría la muerte.

A su llegada de la nación Volscas para luchar al lado de Turno, está descrita como una amazona Camila, guerrera y consagrada a Diana, que despierta la admiración de las gentes. Tras aludir a sus actividades, coloca Virgilio esta *ἐκφρασις* (con la que pone fin al libro) en *Aen.* VII 812-817:

Illam omnis tectis agrisque effusa iuventus

turbaque miratur matrum et prospectat euntem,
 attonitis inhians animis, ut regius ostro
 velet honos levis umeros, ut fibula crinem
 auro internectat, Lyciam ut gerat ipsa pharetram
 et pastorem praefixa cuspide myrtum.

Encontramos en *Aen.* VIII 457-463 una prosopografía del anciano rey Evandro en el momento de levantarse para ir al encuentro de Eneas, su huésped, al que ha prometido ayuda. La descripción viene motivada por la necesidad de recordar a este rey, en cuya morada se halla Eneas, tras el inciso de la noche en la que Vulcano construye las armas para el hijo de Anquises.

Muy breve es la descripción que de Euríalo hace Virgilio en *Aen.* IX 179-181 y que tiene como única finalidad destacar la juventud del muchacho que provocará un mayor rechazo de su muerte por parte del lector. Y dando fin a la matanza de teucros por parte de los rútulos momentos antes de que se narre la primera actuación de Ascanio como guerrero, está la descripción del hijo de Arcente, Mecencio, en *Aen.* IX 581-583. Finalmente y para hacer notar su arrojo y valor, el hermoso Iulo está descrito en *Aen.* X 132-138:

Ipsae inter medios, Veneris iustissima cura,
 Dardanius caput ecce puer detectus honestum,
 qualis gemma micat, fulvom quae dividit aurum,
 aut collo decus aut capiti; vel quale per artem
 inclusum buxo aut Oricia terebintho
 lucet ebur; fusos cervix cui lactea crinis
 accipit et molli subnectens circulus auro.

Dos veces describe Ovidio a Atalanta, si consideramos que la par

ticipante en la cacería del jabalí de Calidón es la misma persona que la que es ganada en la carrera por Hipómenes (9); en todo caso, puesto que el nombre coincide y ambas leyendas no son contradictorias, nosotros la consideramos el mismo personaje. La primera prosopografía (10) aparece en el relato de la cacería del jabalí de Calidón y su descripción es la de una cazadora, *Met.* VIII 318-323:

Rasilis huic summam mordebat fibula vestem,
crinis erat simplex, nondum collectus in unum;
ex umero pendens resonabat eburnea laevo
telorum custos, arcum quoque laeva tenebat.
Talis erat cultu, facies, quam dicere vere
virgineam in puero, puerilem in virgine possis.

En la otra se destaca como corredora (*Met.* X 591-597) y en ambas su extraordinaria belleza provoca el deseo: en el primer caso el de Meleagro, tras la ἔκφρασις, vsos. 324-325:

Hanc pariter vidit, pariter Calydonius heros
optavit...

lo que causará, en último término, su muerte; en el segundo caso el de Hipómenes, antes de la *descriptio*, v. 582:

... laudando concipit ignes

que últimamente provocará la metamorfosis de la pareja en leones por Cibeles.

La breve prosopografía que, en boca de Galatea, hace Ovidio de Acis se encuentra en *Met.* XIII 750-755. La ἔκφρασις comienza diciéndonos quién era este Acis, identificado aparentemente con Pan, cuyo amor por Galatea aparece por primera vez en Ovidio y aquí: con sólo dos versos nos muestra el autor su juventud y belleza, vsos. 753-4:

Pulcher et octonis iterum natalibus actis
signarat teneras dubia lanugine malas.

Del mismo modo empieza por decirnos quién era Pico cuando describe a este personaje en *Met.* XIV 320-326; para continuar presentándonos de forma muy general la belleza de su cuerpo (*forma viro... erat*, v.322) igual a la de su alma (*par animus formae...*, v.324) y su edad (*... nec adhuc spectasse per annos /quinquennem poterat Graia quater Elide pugnam*, vsos. 324-325). La prosopografía parece ser una justificación de por qué se enamora Circe de este vástago de Saturno y, desprecia da por él, lo metamorfosea en el pájaro de su nombre.

En la enumeración de los héroes embarcados en la nave Argo para ir en busca del Vellochino, encontramos dos descripciones enlazadas y pertenecientes a tres personajes: en seis versos se nos describe exactamente iguales a Cástor y Pólux, haciendo al final una alusión a su madre Leda (*...patrius ...cynus*, v. 432) y pasando por medio de un *at* (v.433) a la descripción de Meleagro, de fuertes hombros y ancho pecho. Encontramos la *ἐκφρασις* en Val. Flac. *Arg.*I 427-436, donde se recoge el hilo del relato con un *hinc*.

En su *Achilleis* nos describe Estacio al héroe de la obra, Aquiles, y a la joven hija de Licomedes de quien el Pelida se enamora, Deidamía. En *Achill.* I 159-167 se nos presenta al rubio Aquiles todavía niño (*necdum prima nova lanugine vertitur aetas*, v.163), pero ya dedicado a la caza, cubierto de sudor y polvo en el momento en que su madre Tetis va a buscarlo a la cueva del centauro Quirón para tratar de evitar que vaya a la Guerra de Troya; más adelante (*Ach.* I 297-301) se nos presenta a Deidamía al frente de sus hermanas en las fiestas de primavera: su belleza justifica el amor de Aquiles

y el que éste se someta con docilidad al disfraz de doncella con que su madre lo recubre, ya en los vsos. 325-334 de este mismo libro, comparándolo con el cambio de forma que produce el artífice en la cera.

En menos versos de los que suele utilizar, nos presenta Estacio a Polinices en *Theb.* IV 85-88: cubierto con la piel del león Teumesio (como a su llegada al palacio de Adrasto), lleva dos jabalinas y en la espada una Esfinge, quizá en recuerdo de la fatal hazaña paterna. En este mismo libro y siguiendo en la enumeración de los caudillos que marchan contra Tebas, encontramos una prosopografía de Partenoqueo, hijo de Atalanta y Milanión, que se dirige por primera vez al combate: lleva el joven impresa en sus escudo a su madre en Calidón y, junto a su brillo y belleza, no deja Estacio de hablarnos de su caballo: la ἐκφοράς está en *Theb.* IV 265-275. Pero no es ésta la única vez que aparece Partenoqueo descrito en la obra: en efecto, ya en el l. IX (683-704) lo volvemos a encontrar cuando Diana les observa y lamenta la estéril ayuda que puede prestar al muchacho, pues no podemos olvidar que, antes de su presencia en el combate, Partenoqueo, siguiendo los pasos de su madre, se había dedicado a la caza bajo la protección de Artemis, y en las dos prosopografías nos recuerda Estacio esta actividad aplicada a su caballo: *cornipedem trepidos suetum praevertere cervos* (IV 271) y *nescius armorum .../ venator... equus* (IX 684-685). En los dos textos se habla de él vestido de púrpura y oro: *igneus ante omnes auro micat, igneus ostro* (IV 265) y *ipse bis Oebalio saturatam murice pallam/ lucentesque auro tunicas...* (IX 690-691) y si en el primer texto se hace hincapié en que su madre va impresa en el escudo,

en el segundo se hace notar que la túnica es el único tejido hecho por su madre. El caballo, su compañero, no aparece descrito del mismo modo, pues mientras en el primer texto se nos presenta con un verso incompleto (*velatum geminae delectu lynceis...*, IV 273) en el otro lugar aparece descrito con cuatro versos y medio y el *lynx* pasa a ser un *...discolor .../ tigris...* (IX 685-686).

En cuanto a la apariencia general del rostro de Partenopeo en ambos textos, tiene Estacio interés en destacar la dulzura del rostro y la falta de vello en sus mejillas: *dulce rubens viridique genas spectabilis aevo* (IV 274) y *...tunc dulce comae.../ dulce nitent visus et.../ nondum mutatae rosea lanugine malae* (IX 701-703).

1.b.- PERSONAJES SECUNDARIOS.- Dos personajes de escasa importancia describe Virgilio a lo largo de toda su obra: Aqueménides y Ornito. Aqueménides, oscura figura que no volvemos a encontrar, es el compañero de Ulises que encuentran los Enéadas en las costas de los Cíclopes y que les cuenta sus desventuras y cómo quedó allí olvidado por sus compañeros; la ἑμφρασις se encuentra en *Aen.* III 593-596, y en *Aen.* XI 677-684 la del cazador Ornito, uno de los personajes abatidos por Camila, y cuyo mérito principal consiste en las palabras que la dirige la amazona tras matarle y que sirven para "amenizar" la carnicería, vsos. 686-689:

'silvis te, Tyrrhene, feras agitare putasti?
advenit qui vestra dies muliebribus armis
verba redarguerit. nomen tamen haud leve patrum
manibus hoc referes, telo cecidisse Camillae.'

También presenta Ovidio dos prosopografías de este tipo; en *Met.* V 47-54 nos describe al indio Atis; en realidad se trata de "entre-

tener" otra carnicería: la que tiene lugar en la corte de Etiopía entre Perseo y Fineo por Andrómeda; Atis representa el prototipo de los seguidores de Fineo con su vestimenta del todo oriental (11) y una apariencia semifemenina remarcada por la gran aliteración de los versos 53-54:

...ornabant aurata monilia collum
et madidos murra curvum crinale capillos.

Incluimos aquí la prosopografía que hace Ovidio (*Met.* X 263-267) de la estatua de Pigmalión ya que, a pesar de ser ebúrneas, el autor nos la ha querido presentar en todo como de carne y hueso lo que impulsa al pobre Pigmalión a comprobar si realmente es humana *nec adhuc ebur esse fatetur* (v. 255).

Finalmente, encontramos descritos otros dos personajes: Miraces e Idas. El primero es descrito por Valerio Flaco (*Arg.* VI 699-703) cuando es contemplado desde la muralla por Medea, ya ceñido el cinturón de Juno: como enviado del rey de los partos, Miraces aparece con vestido, calzado y corona bárbaros. Idas, por su parte, aparece descrito por Estacio (*Theb.* VI 583-587) en el momento en que los competidores se disponen a iniciar la carrera pedestre, dentro de los juegos en honor de Arquémoro (12); su prosopografía tiene una finalidad muy clara: llamar la atención del lector sobre este personaje que asirá la cabellera del idealizado Partenoqueo para llegar a la meta en primer lugar.

2. PERSONAJES RELACIONADOS CON LA MAGIA, EL CULTO Y LA ADIVINACION.-

2.a.- MAGAS.- Las dos magas más célebres de la mitología clásica están descritas en la épica latina: Circe y Medea, si bien se nos pre

sentan de muy diferente manera. Aparece Circe descrita por Ovidio (*Met.* XIV 261-271) a la llegada a su morada de los compañeros de Ulises; dentro de un episodio muy homérico (13), nos presenta Ovidio una Circe más hechicera que Homero: ambos autores nos muestran la mansión rodeada de fieras, lobos y leones (a los que Ovidio añade osos), la presencia de los compañeros de Ulises ante ella y la preparación por la maga del brebaje (14); pero la diferencia que encontramos entre la Circe homérica y la ovidiana es su presentación: en Homero Circe se halla cantando alegremente y tejiendo una gran tela, mientras que Ovidio desde el principio nos la presenta dedicada a sus quehaceres mágicos: revisa y clasifica, sentada en un solemne solio y ricamente ataviada (quizá sea reflejo de la hermosa tela homérica), las hierbas recogidas por ninfas y nereidas.

Pero no como maga, sino como una joven y confusa doncella preparándose para su himeneo, es la descripción que Valerio Flaco (*Arg.* VIII 234-238) hace de Medea: cuando es ricamente adornada por Venus y Cupido para sus funestas bodas con Jasón, el lector compadece a la joven vestida por la diosa del amor que no busca sino la venganza en los descendientes del Sol por la antigua delación de éste.

Junto a estas hechiceras clásicas, cuyo principal instrumento son las hierbas, describe Lucano a Ericto, la más impía y sanguinaria maga de Tesalia, cuyo principal medio está constituido por la necromancia, pero, a diferencia de los cadáveres de animales habituales en la mitología, la maga Ericto se sirve de cadáveres humanos a los que hace hablar. Dos veces describe Lucano el aspecto de la tesalia: su apariencia habitual (*Phar.* VI 515-519), y ya vestida para dar comienzo a sus criminales ritos (*Phar.* VI 654-658): predecir el futuro de

la guerra al hijo de Pompeyo; si en el primer texto aparece escuálida, lívida y despeinada, en el segundo toma la apariencia de una Furia.

2.b.- ADIVINOS.- Valerio Flaco y Estacio son los dos autores que nos describen adivinos: seguramente debido al tema de su obra, son célebres adivinos mitológicos los que encontramos descritos por ambos autores: Mopso, Tiresias, Anfiarao y Melampo, aunque estos dos últimos se hallan descritos en una *descriptio commixta* (cfr. i. cap. V) que no vamos a ver aquí.

Los adivinos aparecen, excepto en las últimas prosopografías que encontramos de Mopso y de Anfiarao, realizando sus labores propias, es decir, realizando presagios y revestidos, por tanto, de los atributos sagrados: las *vittae* en la frente, la *infula* en los cabellos o la cabellera suelta, el color blanco en las *vittae*, las *infulae* o las *vestes* y el motivo vegetal formado por *oliva* o *laurus*.

El adivino Mopso, hijo de Apolo y Manto y nieto, por tanto, de Tiresias, está descrito dos veces por Valerio Flaco: en un primer momento "aparece" (*ecce*, v. 207) como adivino presagiando a los Argonautas los peligros que deberán afrontar (*Arg. I* 207-209), pero más adelante necesita de nuevo presentarlo ya como uno de los caudillos de la nave Argo, aunque, eso sí, con el carácter sagrado que el adivino posee (*Arg. I* 383-387).

La *προσωπογραφία* con que Estacio nos muestra a Tiresias es, en realidad una "apariencia": se trata, en efecto, de la apariencia bajo la cual el dios Mercurio se presenta a Etéocles en sueños: necesita la figura de una persona real para que el rey no piense que tal aparición es el producto de su imaginación durante el sueño, y el per-

sonaje más idóneo para ser sustituido en tal misión es el adivino Tiresias, "consejero de los reyes de Tebas en momentos de grave preocupación" (15). La *ἐκπασις* se encuentra en *Theb.* II 95-100.

Como veíamos con Mopso, Anfiarao está descrito otra vez más adelante (ya que la *descriptio commixta* en que aparece junto a Melampo está en el libro III), como participante en la campaña contra Tebas, conjugando los atributos sagrados con los bélicos: el casco con el olivo, el rojo penacho con un velo blanco (*Theb.* IV 216-220).

2.c.- SIBILAS Y PITIAS.— Muy diversos son los procedimientos mediante los que el autor épico pone en conocimiento de determinado(s) personaje(s) el futuro: junto a la representación iconográfica (v. gr. el escudo de Eneas) que, por otra parte, también sirve para recordar hechos pasados, hemos visto el recurso de los adivinos en dos obras mitográficas; pero la pretensión de que aparezcan como reales ciertos hechos de una epopeya nacional como es la *Eneida* y, sobre todo, de la épica histórica (como Lucano o Silio Itálico) impulsa a los autores, especialmente a estos últimos (Virgilio presenta en este punto una gran ambigüedad), a buscar un medio factible, y con relativa frecuencia usual, para dar a conocer a sus personajes determinados momentos del futuro: es en este sentido como se recurre a la adivinación de los oráculos.

Sería pretencioso afirmar que la prosopografía de la Sibila de Cumas se debe sólo a este afán de realidad; más bien parece que tal descripción (*Aen.* VI 47-51) viene determinada por la importancia que dentro de este libro tiene la Sibila, y el momento más idóneo parece ser cuando va a ser poseída por la divinidad.

Pero si los autores de la épica histórica recurren a los orácu-

los, no olvidan, en cambio, el oscurantismo y la falta de claridad que, desde sus primeros orígenes mitológicos, poseen; así tanto la respuesta de la Pitia Femónoe en Lucano (*Phar.* V 194-196) como la del oráculo de Júpiter Amón en Silio (*Pun.* III 705-712) son parciales: en el primer caso sólo se anuncia la muerte de Apio, en el segundo el temor de los romanos a Aníbal y la grandeza de éste. No obstante, en ambos autores, es bien diferente el mediador de la divinidad; Lucano, dentro de la más ortodoxa tradición, nos presenta dos *προσωπογραφίαι* de la Pitia Femónoe: la primera antes de entrar al oráculo (*Phar.* V 142-145), la segunda cuando la divinidad sale de su pecho (*Phar.* V 211-219). Silio, por su parte, pone al frente del oráculo y como mediador de la divinidad un sacerdote al que no nombra y apenas describe (*Pun.* III 694-696).

2.d.- SACERDOTES.- De las cuatro prosopografías que se agrupan bajo este epígrafe, tres pertenecen a Virgilio y dos de ellas son de sacerdotes aliados de Turno. En ninguna de estas *ἐκφράσεις* encontramos al sacerdote descrito entregado a su labor cultual, sino como guerrero armado, pero eso sí, ornado con alguno de sus atributos sacerdotales: así vemos a Umbrón (*Aen.* VII 750-754) ...*Marruvia... de gente sacerdos* (v. 750) con una rama de olivo en el casco, a Hemónides (*Aen.* X 537-540) ...*Phoebe Triviaeque sacerdos* (v. 537) con una *infula* y, finalmente, a Cloreo (*Aen.* XI 768-778) ...*olimque sacerdos* (v. 768) con el casco de oro propio de los adivinos; es Cloreo el sacerdote más extensamente descrito y ello, nos parece, por dos razones: es el único que no lucha al lado de Turno y, además, está descrito en el momento en que Camila lo persigue ciegamente cuando es alcanzada por la flecha de Arrunte.

El último sacerdote lo describe Silio Itálico (*Pun.* II 156-160) y se trata de Terón, sacerdote de Hércules, como nos lo muestra la descripción, partidario de los romanos y muerto poco después.

3. PERSONAJES NO MITOLOGICOS.-

3.a.- PERSONAJES RELEVANTES.- Al admitir (16) la carencia de héroes épicos tradicionales en la *Farsalia*, innovación lucánea frente a la épica tradicional, puede surgir un interrogante acerca del motivo por el que Lucano realiza dos prosopografías de Pompeyo: la respuesta se halla fácilmente al observar estas descripciones dentro de su contexto. La primera descripción de Magno (*Phar.* VIII 55-58) se realiza en el momento en que, fugitivo, se encuentra con Cornelia en Lesbos; su aparición inspira piedad, encontramos un Pompeyo viejo, sucio, vencido y huído: revestido, en fin, de cualidades antiheroicas.

La otra prosopografía es nada menos que una descripción de la cabeza de Magno disecada (*Phar.* VIII 688-691): se trata, pues, de una traición llevada a sus últimas consecuencias. Es decir, si con la primera descripción nos presenta Lucano a Pompeyo como un ser humano, con sus debilidades, y no como un héroe épico, con la segunda prosopografía condena su asesinato considerándolo "una felonía moral" (17). Para no dejar ningún margen de error, utiliza el autor otra prosopografía (*Phar.* X 139-144): la de Cleopatra y su riqueza (...*cultuque laborat*, v.140), a fin de poner de manifiesto la ambición de César: *optabit patriae talem duxisse triumphum* (v. 154). En resumen, frente al empleo de este tipo de prosopografías en otros autores, donde sirven para presentarnos los héroes, Lucano las utiliza para decirnos que sus personajes relevantes no son héroes, sino hombres.

Por el contrario, Silio Itálico nos describe en doble prosopografía a Aníbal y a Escipión cuando se encuentran en la célebre batalla de Zama (*Pun.* XVII 391-399): si en el enfrentamiento Turno-Eneas sólo nos describe Virgilio a Turno cuando se prepara, aquí Silio nos muestra de manera muy somera el aspecto que presentan ambos antagonistas ante su encuentro final; por otra parte, la partícula que emplea el autor para enlazar ambas descripciones es la misma (*at*) que utiliza Valerio Flaco para diferenciar la prosopografía de Cástor y Pólux de la de Meleagro que viene a continuación (*Arg.* I 433, cfr.s.). En cuanto a la descripción propiamente dicha, Aníbal, revestido *in ostro* (v. 391), lleva un penacho rojo y su brillante espada, mientras Escipión, *ardenti... cocco* (v. 395), muestra su escudo y despide fuego por su frente: parece significativo que frente a la espada, arma de ataque, que porta Aníbal, se nos describa el escudo, arma defensiva, que lleva Escipión. En cuanto a la extensión, ambos personajes están descritos con el mismo número de versos.

Pero ya había descrito antes Silio otros dos grandes personajes en acción: Jantipo y Régulo; en este caso las prosopografías aparecen separadas, pero voluntariamente paralelas. Jantipo (*Pun.* VI 304-307) aparece como un hombre sin brillo, menudo, pero con gran vigor físico:

Nulla viro species decorisque et frontis egenum
corpus; in exquis vigor (admirabile!) membris
vividus, et nisu magnos qui vinceret artus.
Iam...

Por el contrario, Régulo (*Pun.* VI 426-430) es un hombre brillante, grande, y su fuerza radica sobre todo en la gravedad de su alma:

Humana maior species erat; horrida cano

vertice descendens ingentia colla tegebat
 caesaries, frontique coma squalente sedebat
 terribilis decor atque animi venerabile pondus.
 ... posthac ...

Es decir, si Jantipo está descrito es para que sirva de punto de comparación a la prosopografía de Régulo, uno de los grandes *exempla* de los romanos, que encarna la *fides* y la *patientia* (*Pun.* VI 131-132; 545, cfr. n. 18).

3.b.- PERSONAJES SECUNDARIOS.- Los dos personajes descritos por Lucano en este apartado pertenecen a un mismo pasaje y su descripción está encuadrada dentro de una de las eruditas digresiones a que el autor nos tiene acostumbrados. En efecto, con motivo de la estancia de Catón en Libia, nos ofrece el autor una docta lección acerca de las serpientes del lugar y de los efectos que las picaduras de los diferentes tipos de estos reptiles provocan en el cuerpo humano; así nos describe dos soldados de Catón: Nasidio (*Phar.* IX 791-802), a quien la picadura de un préster provoca una tremenda hinchazón (*ipse latet penitus congesto corpore mersus*, v. 796), y Tulo (*Phar.* IX 811-814), que mana sangre por todo su cuerpo (*...totum est pro vulnere corpus*, v. 814) debido a la picadura de un hemórroo.

De evidente inspiración virgiliana es el pasaje de Absita en el que Silio muestra claros paralelismos con la Camila de Virgilio: si Camila lucha al lado de Turno, Absita lo hace con Aníbal; la muerte de ambas provoca ira y causa la muerte del homicida: Arrunte por voluntad de Diana, Terón a manos de Aníbal, y sorprendentemente tanto Arrunte, en la *Eneida* (cfr.s.), como el sacerdote Terón, en la *Guerra Púnica*, son objeto de sendas prosopografías. Absita está descrita en

el sitio de Sagunto (*Pun.* II 77-82) como una amazona con el cabello recogido, el hombro derecho descubierto y un escudo en el lado izquierdo.

La otra mujer descrita por Silio es Tiburna, mujer del valeroso Murro: si Absita había luchado al lado de Aníbal en Sagunto, Tiburna es la mujer de uno de los más ardientes defensores de la ciudad. La descripción está en la última parte del libro (*Pun.* II 665-670), parte que Silio dedica exclusivamente a los saguntinos; representa Tiburna el holocausto de un pueblo que prefiere la muerte antes que la "esclavitud": lo que Aníbal tomó fue un pueblo muerto. No es casual, por otra parte, la elección de Tiburna como representación de este pueblo: en primer lugar era la viuda de Murro, además es con su figura con la que Tisífone alienta en los saguntinos la idea del suicidio y, finalmente, su muerte sobre la tumba de su esposo y con la espada de éste parece sugerir la idea de la fidelidad de la ciudad hacia Roma.

Todavía encontramos en Silio otras tres prosopografías de este tipo: la de Otrís (*Pun.* V 437-441), la de Nabis (*Pun.* XV 676-686) y la de Sifax (*Pun.* XVI 240-243). Las dos primeras se nos muestran de modo muy similar, a pesar de las diferencias físicas de ambos personajes: tanto Otrís como Nabis son del bando cartaginés, participan en una batalla famosa (en Trasimeno, Otrís; en Metauro, Nabis), mueren a manos del cónsul del momento (Flaminio mata a Otrís, Claudio Nerón a Nabis) y los dos tienen una característica especial: Otrís, su tamaño, que recuerda al de Caco en Virgilio; Nabis, su particular forma de luchar sobre el caballo. Ante tales similitudes cabe pensar que las prosopografías de estos personajes no fueron hechas de modo ca-

sual, sino que Silio supo buscar y elegir el momento de colocar a es tos personajes para que pusieran de manifiesto el valor de los romanos. En cuanto al rey numidio Sifax, la solemnidad con que se viste es la propia de su condición real, pero el hecho de que su prosopografía aparezca en un libro (el XVI) dedicado fundamentalmente a los Escipiones (casi trescientos versos emplea Silio en los juegos fúnebres en honor suyo) parece indicar que el autor ha querido significar con ella un triunfo más de esta familia, ya que es Escipión, y no As drúbal, el que consigue la alianza del rey.

4. GRUPOS DE PERSONAS.-

Se incluyen aquí las prosopografías de diferentes grupos de perso nas, casi siempre tropas, con una descripción uniforme.

La primera prosopografía de este tipo la hace Virgilio (*Aen.* V 556-559) y es la descripción de los tres escuadrones que, bajo el mando de Príamo, Atis y Iulo, toman parte en las competiciones a caballo (relacionadas por el autor con los juegos troyanos que se celebraban en Roma) dentro de los juegos fúnebres en honor de Anquises.

Las demás prosopografías se refieren a tropas, así Virgilio en *Aen.* VII 730-732, tropas de Haleso; Estacio *Theb.* IV 154-156, guerreros ti rintios, y IV 234-236, huestes de Anfiarao; y Silio Itálico *Pun.* III 234-238, tropas cartaginesas: todas estas descripciones están utilizadas como un recurso para amenizar las largas enumeraciones de dife rentes ejércitos aliados. En todas estas *ἐκφορὰς* suele aparecer un armamento ligero, nunca descrito igual, aunque a veces de forma muy similar: así los *aclydes* virgilianos están atados *lento... flagello* (VII, 730-731), mientras que en Estacio es un *duplexque inserto missile*

nodo (*Theb.* IV 234); la *caetra* de Virgilio (v. 732) es una *rudis parma* en Silio (v. 234), pero las espadas *falcati* de la *Eneida* (v. 732) son *breves* en Silio (...*brevique* /...*ense*, vsos. 234-235). El resto de las descripciones presenta características propias, generalmente, de su lugar de origen, así las tropas de Tirinto descritas por Estacio recuerdan a Hércules, *Theb.* IV 154-156:

...flavae capiti tergoque leonum
exuviae gentilis honos, et pineus armat
stipes, inexhaustis artantur tela pharetris.

V.- DESCRIPTIONES FERARUM.

A pesar del gran número de animales que aparecen a lo largo de la narración épica, es un grupo reducido de ellos lo que encontramos descrito: suelen ser animales "prodigiosos" (serpientes), relacionados con la caza (ciervos), con la guerra (caballos) o con la religión (toros).

1.- SERPIENTES.-

Son los animales más descritos por los autores épicos y en todos encontramos de ellos, al menos, una prosopografía (19), excepto en Valerio Flaco, pero este autor nos describe al monstruo marino de Hesióne que presenta características comunes con estos reptiles.

La serpiente es un animal "prodigioso", es decir, suele aparecer como prodigio enviado por alguna divinidad o, en ocasiones, causando de cierto terror religioso, como en Estacio.

Las dos prosopografías de serpientes que presenta Virgilio están colocadas en el preciso momento en que se está ofreciendo algún sacrificio; el tema ya lo encontramos en Homero (*Il.* II 299-330) cuando, en medio de la celebración del sacrificio a Apolo, el dios hace surgir del altar la serpiente que devora a los pajarillos (hecho interpretado por Calcante) y, repetido, en Ovidio (*Met.* XII 11-23).

La primera *descriptio* virgiliana es de las dos serpientes que Apolo hace surgir del mar cuando Laocoonte está sacrificando a Neptuno (20) y que terminan con la vida del sacerdote y de sus hijos: el prodigio, no obstante, no disuadirá a los troyanos, que terminan metiendo el caballo en la ciudad. Las monstruosas *angues* surgen a Tenedo (donde los griegos aguardaban) y se dirigen a la orilla por mar (*Aen.* II 203-

212); por el contrario, la otra *anguis* que describe Virgilio (*Aen.* V 87-90) surge de las profundidades del sepulcro de Anquises donde, después de comer inofensivamente de los altares, vuelve a introducirse. Si en el primer texto se quiere destacar su inmenso tamaño ...*iu baeque/ sanguineae* (vsos. 206-207), las *caeruleae... notae... et auro/...fulgor* de la segunda prosopografía hacen referencia al carácter pacífico del animal.

Directamente relacionadas con ellas, están los dos *serpentes* descritos por Silio Itálico, donde, a pesar de que ninguno de los dos surge cuando se celebran sacrificios, conservan el carácter sagrado. En el primer texto (*Pun.* III 189-198) un *ater... serpens* (v. 191) se aparece, en sueños, a Aníbal como presagio de las terribles guerras: se preocupa, sobre todo, el autor de dejar bien manifiesto el tamaño de la serpiente a la que compara con la constelación del Dragón (21); en el pasaje conjuga Silio la importancia de los sueños, como expresión de la presencia de los dioses entre los hombres (22) y el carácter sagrado y profético de estos reptiles (23). Por el contrario, el otro texto (*Pun.* VI 220-224) nos presenta otro *serpens* de prodigioso tamaño y feroz aspecto con la única finalidad de destacar la heroicidad de Régulo: se trata de la serpiente sagrada del Bagrada (24) a la que Régulo deberá hacer frente.

También tiene carácter sagrado (...*Inachii sanctum dixere Tonanti*, v. 511) la serpiente descrita por Estacio (*Theb.* V 508-511) y que, con su picadura, causa la muerte de Arquémoro; terrígena (25) y llenando el bosque de terror religioso, el *serpens* está descrito como un monstruo repulsivo y criminal y su tamaño, que no aparece en la *descriptio*, comparable, como hemos visto en Silio, a las constelaciones (*Theb.* V 529-33

Finalmente, carente de toda connotación mágica o prodigiosa, nos describe Lucano con gran brevedad (*Phar.* IX 712-714) una serpiente: el cencro, de igual modo que hemos visto en el epígrafe anterior las prosopografías de dos soldados que han sufrido las picaduras de un préster y un hemórroo (cfr. s. 3.b.). Se trata, pues, del aspecto que presenta este animal, un sencillo reptil, dentro de uno de los contextos eruditos a que el autor nos tiene acostumbrados.

2.- CIERVOS.-

En las tres prosopografías que poseemos de este animal también se encuentra relacionado, de alguna manera, con la divinidad. Los autores de las ἐκφράσεις son Virgilio (*Aen.* VII 483-493), Ovidio (*Met.* X 109-117) y Silio Itálico (*Pun.* XIII 115-126). Los puntos de contacto, además de su relación con alguna divinidad (Alecto, las Ninfas y Diana, respectivamente), son dos: en primer lugar se trata de animales domesticados que tienen un dueño (los hijos de Tirro en Virgilio, Cípariso en Ovidio y Capis en Silio) y, en segundo lugar, en todos los pasajes el animal termina muriendo.

A pesar de la analogía entre los tres pasajes, en realidad se trata de ἐκφράσεις compuestas y utilizadas de muy diferente manera por Virgilio y Ovidio, puesto que Silio en este punto imita de forma evidente a Virgilio. Vamos a analizar la extensión, el contenido y el empleo de las tres:

A) En Virgilio la prosopografía propiamente dicha ocupa sólo el v.483 y el relato comienza con el relativo *quem* del v. 484; ahora bien, Virgilio extiende la *descriptio* claramente hasta el v. 493 donde con ese *hunc procul errantem*... comienza la narración propiamente dicha, es decir,

ha aprovechado el recurso para contarnos la historia del ciervo en cuestión y así escoge con cuidado el más tradicional y frecuente formulismo. A Ovidio, en cambio, no le preocupan tanto las fórmulas ya que, si bien ambas son perfectamente ortodoxas, la fórmula introductoria no da comienzo a la ἔκφρασις, sino que se encuentra en el segundo verso, y la ἀρεὸς no es la más frecuente; no necesita, en realidad, cuidar tanto el formulismo ya que el propio contenido de los nueve versos la muestra como una *descriptio* en el más estricto sentido de la palabra.

Finalmente, Silio sigue muy de cerca a Virgilio: su écfrasis ocuparía dos versos, pero es que el color está explicado con perífrasis; aunque señala más la primera ἀρεὸς (*hanc*, v.117), extiende la ἔκφρασις al verso 126 (*haec*): en total, un verso más que Virgilio.

B) La estructura que presentan en su composición las ἐκφράσεις de Virgilio y Silio determina el contenido y, a su vez, los separa de Ovidio. Y es la propia estructura la que acerca, y además separa, a Virgilio y Silio, pues, en efecto, de las tres diferencias fundamentales entre ambos dos pertenecen a la descripción en sí: Verg.

Aen. VII 483:

Cervos erat forma praestanti et cornibus ingens,

Sil. Ital. Pun. XIII 115-116:

Cerva fuit, raro terris spectata colore,

quae candore nivem, candore anteiret olores.

La cierva de Silio se diferencia del ciervo de Virgilio en el sexo y el color (26), así como, ya fuera de la *descriptio*, en la edad.

Silio cambia el papel conscientemente: si en Virgilio los dueños son los hijos de Tirro, su cierva sólo tiene uno, Capis, y si en Vir

gilio lo peina y lava Silvia, a su cierva se lo hacen las *matres* (v. 122). Si Virgilio habla de ello así como de su docilidad en dos versos, *Aen.* VII 489-490:

pectebatque ferum puroque in fonte lavabat.
Ille, manum patiens mensaeque adsuetus erili,

Silio lo hace con cuatro, *Pun.* XIII 120-124:

Inde exuta feram docilisque accedere mensis
atque ultro blanda attactu gaudebat erili.
Aurato matres assuetae pectine mitem
comere et umentis fluvio revocare colorem.

De muy diferente manera y con mucho más detalle presenta Ovidio su descripción en *Met.* X 109-117:

Namque sacer nymphis Carthaea tenentibus arva
ingens cervus erat lateque patentibus altis
ipse suo capiti praebebat cornibus umbras;
cornua fulgebant auro, demissaque in armos
pendebant tereti gemmata monilia collo;
bulla super frontem parvis argentea loris
vincta movebatur pariliq[ue] aetate, nitebant
auribus e geminis circum cava tempora bacae.
isque...

Y no es que Cipariso no dedicara tiempo a su ciervo, todo lo contrario, sino que todo lo que el dueño le hacía está ya dentro del relato y aparece, por tanto, en segunda persona del singular (v.gr. ...*texebas varios per cornua flores*, v.123, paralelo al v.488 del pasaje virgiliano, cfr. n.27).

C) Es el empleo que los tres autores hacen del pasaje lo que ha pro

vocado la diferencia en las estructuras: Virgilio necesita que el ciervo sea llamativo (por belleza y testuz) y, a su vez, dócil. Llamativo, para atraer la atención de Iulo y dócil para que su caza (movida por Aleto) resulte más lastimera y provoque más ira en sus dueños: se trata, pues, de un ciervo cuya caza provoca la guerra entre teucros y latinos.

Ovidio quiere presentarnos un ciervo (por otra parte el único que es sagrado *per se*) hermoso cuya muerte justifique la pena y, en último término, la metamorfosis de Cipariso.

Por último, Silio también imita aquí a Virgilio, pero el uso que hace de la figura retórica nos parece mucho más ornamental: la inmolación de la cierva a Diana no era significativa para la toma de Capua. Nos parece ver en este autor una *contaminatio* con la cierva de Artemis que Agamenón caza en Aúlida (y quizá por eso Silio cambió el sexo al animal), pero con un sentido totalmente opuesto: allí la cierva de Diana cazada por Agamenón provoca la venganza de la diosa que exige a cambio sangre del linaje de Agamenón (28), aquí la cierva de la diosa es inmolada a la propia Diana para propiciársela en la toma de Capua que viene a continuación.

3.- CABALLOS.-

Aunque lógicamente cabría esperar numerosas prosopografías de estos animales, ya que el caballo es considerado el animal propio del género épico (29), la realidad no es así: son pocas y de muy diversa índole (teniendo en cuenta que aquí no analizamos aquellos caballos que aparecen descritos con su jinete o en otro tipo de *descriptions commixtae*).

Dos caballos describe brevemente Virgilio: el de Príamo, descendiente del rey troyano, cuando participa en las carreras de caballos, uno de los juegos fúnebres en honor de Anquises (*Aen.* V 565-567); de los jinetes que encabezan los tres escuadrones se nos describe el caballo del primero, Príamo, ni se nombra el del segundo, Atis, y se indica la procedencia del caballo de Iulo como regalo de Dido. En cuanto a la descripción propiamente dicha, poco nos dice Virgilio del animal: era un caballo tracio bicolor (aunque sólo se habla del blanco) y calzado, es decir, con las patas blancas.

Más breve todavía es la descripción del caballo que el rey Evandro regala a Eneas (*Aen.* VIII 552-553), pero el autor quiere destacar el valor del caballo, cubierto con una piel de león con uñas de oro.

En cuanto a los caballos preparados para el combate, alguna vez aparecen descritos, pero cuando esto ocurre su prosopografía está enlazada a la de su jinete (por ej. Partenopeco y su caballo en Estacio, cfr. s.) y en este sentido, sólo Lucano nos describe un caballo en combate (*Phar.* IV 754-759): se trata, en realidad, del estado en que quedaron los caballos ante la emboscada nómada, evitando la lucha o la huida de sus jinetes; el desastre de las tropas cesarianas al mando de Curión en Africa frente a Juba aparece narrado como una verdadera carnicería y el estado en que Lucano nos presenta al pobre caballo está acorde con su contexto que muestra el frecuente gusto de Lucano por lo macabro, como ya hemos visto también en las prosopografías de Nasidio y Tulo, los soldados de Catón picados por serpientes.

4.- TOROS.-

Si los caballos son, ante todo, los animales propios de las batallas, dentro de la épica, los toros son las bestias que con más fre-

cuencia se inmolan en los altares: por ello no hay apenas prosopografías de toros, pues en general se refiere cómo los sacrifican o lo que se hace con sus entrañas y su sangre. Sólo Valerio Flaco nos describe un toro antes de ser sacrificado, *Arg. I 774-779*:

Veteris sub nocte cupressi
sordidus et multa pallens ferrugine taurus
stabat adhuc, cui caeruleae per cornua vittae
et taxi frons hirta comis; ipse aeger anhelans
impatiensque loci visaque exterritus umbra.
Hunc...

Es el toro que sacrifica el padre de Jasón, Esón, antes de darse muerte con su esposa Alcímede, para que los dioses inferiores acojan sus propios manes.

De manera totalmente opuesta nos describe Ovidio un manso y bello toro blanco: Júpiter dispuesto a raptar a Europa (*Met. II 852-858*). La hermosura y mansedumbre con que Ovidio nos presenta al toro explica que la joven Europa le ofreciera flores o se las enlazara en la graciosa cornamenta hasta llegar a sentarse sobre su lomo (30).

5.- ALIAE FERAЕ .-

Nos describe Ovidio un cuervo (*Met. II 536-541*) cuando esta ave era blanca, es decir, antes de que delatara ante Apolo a Coronis: en realidad lo que el autor quiere destacar del aspecto del ave es su color blanco, para ello lo compara a la nieve, la plata, las palomas, los gansos y el cisne.

Connotaciones virgilianas no sólo en la fisonomía, sino también en los efectos que su avance produce en el mar (cfr. s. *Aen. II 260s.*),

presenta el monstruo marino (...*Sigeaque pestis*, v.498) que describe Valerio Flaco en *Arg.* II 497-503:

Dat procul interea signum Neptunus, et una
monstriferi mugire sinus Sigeaque pestis
adglomerare fretum, cuius stellantia glauca
lumina nube tremunt atque ordine curva trisulco
fulmineus quatit ora fragor pelagoque remenso
cauda redit passosque sinus rapit ardua cervix.
Illam...

Es la fiera que debe devorar a Hesíone, pero que es muerta por Hércules. Este pasaje es manifiestamente imitado por Ariosto en el salvamento de Olímpia por Orlando, canto XI, octs. 34-35:

XXXIV: ... ma muggiar sente in questo la marina,
 e rimbombar le selve e le caverne:
 gonfiarsi l'onde; et ecco il mostro appare,
 che sotto il petto ha quasi ascoso il mare.

XXXV: Come d'oscura valle umida ascende
 nube di pioggia e di tempesta pregna,
 che piú che cieca notte si distende
 per tutto'l mondo, e par che'l giorno spegna;
 cosí nuota la fera, e del mar prende
 tanto, che si può dir che tutto il tegna:
 fremono l'onde... (31)

VI.- CONCLUSIONES.

Expondremos las conclusiones siguiendo las pautas ya marcadas en capítulos anteriores.

1.- En cuanto a las FORMULAS, tanto introductorias como ἀφοδοι, observamos que en líneas generales los autores mantienen las mismas normas con que se han guiado en los otros tipos de *descriptions*.

Las fórmulas introductorias más utilizadas siguen siendo las compuestas por el verbo *esse*, que encontramos en trece ocasiones, de las cuales ocho aparecen en Ovidio; y es este autor el que introduce una *descriptio* con la poco usual forma *inerant* que ya viéramos en Nevio (32).

El resto de las fórmulas introductorias podemos decir que vienen, en general, determinadas por el momento en que se describe la persona o animal: así son frecuentes los verbos que significan "vestirse" o similar, los que tienen la significación de "ver", "hacerse ver" o, en su caso, "despedir destellos" por los ojos, la ropa o el casco y, finalmente, hay un considerable número, catorce, de ἐκφράσεις introducidas por frase nominal, pero, en todo caso, referidas de la misma manera al objeto descrito. No es significativo, en cambio, el número de *descriptions* introducidas por el verbo *stare*.

Respecto a los autores, Virgilio tiene una clara preferencia por introducir las prosopografías por medio de un verbo con la significación general de "vestirse" (en ocho ocasiones y en una "despojarse"), mientras que sólo usa tres veces la fórmula con *esse*, al contrario que Ovidio, que tiene una manifiesta predilección por este formulismo (ocho veces), seguido, sin embargo, por verbos relacionados con

la acción de cubrirse el cuerpo o parte de él. Lucano y Estacio tienen las mismas preferencias que Virgilio, mientras Silio Itálico opta por las frases nominales (en siete ocasiones) y Valerio Flaco emplea todas de igual manera, pero con una llamativa excepción: no encontramos en él ninguna prosopografía introducida por el verbo *esse*.

La *ἀποός* más utilizada sigue siendo el demostrativo *hic*, *haec*, *hoc* y sus adverbios derivados: en veintiuna ocasiones aparece utilizado como tal (de las que seis son de Virgilio y otras tantas de Ovidio), mientras que tres veces encontramos el adverbio *hinc* y dos el adverbio *hic*; por el contrario no encontramos ninguna vez el adverbio *huc*.

Otro demostrativo utilizado es *ille*, *illa*, *illud* que, de las ocho veces que aparece, cuatro son en Ovidio y ninguna en Virgilio; menos utilizado es el relativo, en cinco ocasiones (tres de Virgilio) y todavía menos frecuente el anafórico, que en las cuatro ocasiones que se emplea siempre es con la misma forma y ocupando el mismo lugar en el verso: *isque* a principio de verso. Relacionado con ellos, se utiliza con relativa frecuencia algún adjetivo y/o sustantivo (en quince ocasiones).

Muy significativas, por el gran uso que de ellas se hace, son las partículas temporales (diecisiete adverbios y dos conjunciones) que constituyen *ἀποόου* y de ellas los adverbios temporales más utilizados son *tum* y *iam*; *tum* aparece en cinco ocasiones (dos en Virgilio, una en Ovidio, una en Lucano y otra en Silio, mientras en Estacio aparece la forma *tunc*) y el adverbio *iam* en cuatro (Lucano, Valerio, Estacio y Silio), pero siempre a principio de verso y en dos ocasiones con la enclítica *-que*.

Como en otros tipos de ἐκφράσεις, tras las prosopografías a veces aparece un verbo recogiendo el hilo del relato y en estos casos los verbos tienen una significación general que expresa la aparición o desaparición del objeto descrito, el sentimiento (asombro, pena, etc.) que su visión produce en quien lo observa o la actividad a la que en ese momento se dedica.

Finalmente, es notable el número de veces que las prosopografías terminan con una pausa fuerte a final de verso (trece), sobre todo si tenemos en cuenta que Virgilio lo hace en siete ocasiones, mientras Ovidio nunca. Y es esta manera de dar fin a una descripción, junto con el empleo de partículas temporales, lo más peculiar del formulismo de este tipo de ἐκφράσεις.

2.- La EXTENSION general podemos afirmar que es de tres a siete versos, observando en los autores una gran regularidad, pues, en efecto, de las ciento cuatro prosopografías analizadas, setenta y cinco ofrecen esta fluctuación, ocupando cuatro versos diecinueve descripciones y cinco diecisiete. De este mismo número de *descriptions*, seis ocupan diez versos y sólo diez más de diez versos. De dos versos, el mínimo, hay tres, de Virgilio, Lucano y Silio, éste último tiene una de las dos que encontramos con una extensión de diecisiete versos (la otra es de Virgilio) y la más extensa de todas es una de Estacio que ocupa veinte versos (la de Partenopeo).

Respecto a cada autor en particular, Virgilio prefiere las de cuatro y siete versos y, en menor medida, las de cinco y seis; Ovidio oscila entre los tres y ocho versos, pero no tiene ninguna de cuatro, al contrario que Lucano que se inclina sobre todo por las de cuatro versos. Valerio oscila entre cinco y seis; mayor fluctuación hay en

Estacio que parece vacilar entre tres y seis y, finalmente, Silio no opta por ninguna extensión determinada ofreciéndonos una descripción de sólo dos versos y siete de ocho o más versos.

Por último, en este tipo de descripciones la persona o animal descritos no determinan, en líneas generales, la extensión, sino que ésta viene fundamentalmente determinada por la importancia que el autor pretende conferir al objeto descrito en su contexto y en este sentido sólo podemos afirmar que aquellas prosopografías que tienden al ornato suelen ser más breves ocupando entre tres y cinco versos.

3.- Si observamos la FRECUENCIA general de los diferentes tipos de prosopografías, veremos que el mayor número de descripciones está dedicado a los diferentes personajes mitológicos (veintiocho) y a los dioses (veintiseis); siguen en frecuencia las prosopografías de animales y de personas relacionadas con la magia, el culto y la adivinación, ambos grupos con dieciseis descripciones cada uno. Trece *descriptions* son de personajes no mitológicos y, finalmente, cinco de grupos de personas.

Pero si analizamos cada autor en particular, nos daremos cuenta de que no es exactamente así en todos: Ovidio tiene una descripción más de dioses que de personajes mitológicos; Valerio tiene el mismo número de dioses, personajes mitológicos y animales, mientras Estacio tiene tres descripciones de dioses y sólo una de animales frente a siete personajes mitológicos. Respecto a Silio y Lucano, una maga y una pitia (dos veces cada una), dos animales y personajes no mitológicos son las descripciones del primero; Silio, en cambio, tiene cinco prosopografías de dioses y lo único que no describe son

personajes mitológicos.

Podemos resumir diciendo que el mayor número de prosopografías son *descriptiones hominum*, luego *descriptiones deorum* y, por último, *descriptiones ferarum*, si bien hay autores que no describen ninguna divinidad (v.gr. Lucano), mientras que todos describen, aunque sólo sea una vez (v.gr. Estacio), algún animal. La única obra donde sólo aparece una prosopografía es la *Ciris* donde sólo Niso está descrito.

Para terminar, el autor que más prosopografías utiliza es Virgilio (treinta y dos) seguido de Silio (diecinueve), Ovidio con diecisiete, Estacio con catorce y Valerio Flaco con nueve.

4.- El EMPLEO que los autores hacen de las prosopografías persigue una finalidad bastante concreta que radica principalmente en cuatro puntos:

4.a.- El uso más frecuente de este tipo de descripciones se hace para llamar la atención del lector sobre el objeto descrito debido a la "importancia" de la persona o animal dentro de su contexto. Esta importancia presenta aspectos muy diversos:

I. A veces la importancia radica en la actuación del personaje, en este caso, casi siempre un dios; y así encontramos divinidades disfrazadas con forma humana o personificadas para favorecer la credibilidad de los hombres, pero también hay dioses descritos a fin de revelarnos su aspecto divino o su carácter (v.gr. Baco en *Pun.* VII 194-198).

II. En ocasiones los héroes conocidos por el lector se nos presentan descritos en relación con la importancia de los acontecimientos que tienen lugar y así son objeto de prosopografía mostrándonos el aspec

to con que aparecen en escena antes de determinado acaecimiento o el estado en que quedan tras determinado suceso.

III. También se pretende poner de relieve la importancia de algún aspecto de la persona o animal a fin de provocar mayor repulsión o sorpresa en el lector ante el acto que tiene o va a tener lugar (v. gr. Euríalo en *Aen.* IX 179-181).

IV. Pero, además, las prosopografías tienen, a veces, como única finalidad destacar el carácter heroico de determinados personajes, sobre todo, históricos, como vemos que con frecuencia hace Silio (v. gr. Régulo, Escipión, etc.) o, por el contrario, el carácter humano, antiheroico, como hace Lucano (v. gr. Pompeyo, *Phar.* VIII 55-58).

V. Hay algunas prosopografías cuya finalidad es la de presentarnos un personaje que hasta ese momento era desconocido en la obra, al juzgar el autor que va a tener una participación relevante en el desarrollo de los acontecimientos.

VI. Por último, la mayoría de los animales descritos tienden a resaltar el prodigio con el que, de alguna manera, suelen estar relacionados.

4.b.- Además de la importancia que ya hemos visto, ciertas prosopografías aparecen con la única finalidad de amenizar o, en su caso, distender el ánimo del lector en ocasiones muy determinadas: dentro de las largas e inevitables enumeraciones de héroes o tropas e, incluso, dentro de las carnicerías de determinadas batallas.

4.c.- Pocas son las prosopografías exclusivamente ornamentales, aunque también las encontramos, v. gr. Mercurio (*Aen.* IV 239-245, *Theb.* I 303-308), las Ninfas (*Arg.* III 521-529) o Cupido (*Pun.* VII 443-448).

4.d.- Queremos reseñar, en último término, el particular empleo

que Lucano hace de las prosopografías, con las que busca en ocasiones mostrarnos a sus personajes como seres humanos, con las debilidades propias de la especie, o también hacer un alarde de erudición, a veces macabro, como sucede con las prosopografías de Nasidio y Tulo (cfr. s.).

NOTAS.

- (1) Cfr. F. Lázaro Carreter, *Diccionario de términos filológicos*, Madrid 1.968, voc. cit.
- (2) Cfr. H. Bartholomé, *Ovid und die antike Kunst*, Münster 1.935, pág. 36ss. y H. Breitenbach, op. cit. ad loc.
- (3) Las Ninfas Crénides son las de las fuentes y las Epipotámides, las de los ríos. Para mayor información cfr. A. Ruiz de Elvira, *Mitología Clásica*, págs. 94-95.
- (4) Este episodio de Falerno se ha comparado al de Filemón y Baucis (Ovid. *Met.* VIII 624-724): en ambos la divinidad premia la buena voluntad con que es acogida; pero mientras algunos autores ven en este pasaje de Silio una imitación de Ovidio, otros sólo ven una coincidencia superficial en el decorado y la escena en que aparece el dios; cfr. R.T. Bruère, "Color ovidianus in Silius Punicus 1-7", *Ovidiana*, Paris 1.958, págs. 475-499 y *Silius Italicus. LA GUERRE PUNIQUE*, P. Miniconi y G. Devallet, Paris 1.979, págs. XCII-XCIV.
- (5) Este episodio de Proteo parece una adaptación de los que hay en Homero (*Od.* IV 351-570) y Virgilio (*Georg.* IV 429-452).
- (6) El Titán Ceo es fruto de la unión de la Tierra con Urano y el Gigante Encélado nació de la fecundación que en la Tierra produjo las gotas de sangre de la castración de Urano.
- (7) Cfr. F. Bömer, op. cit. ad loc.
- (8) Cfr. P. Miniconi y G. Devallet, op. cit. pág. XCVIII.
- (9) La problemática acerca de las dos Atalantas está estudiada por A. Ruiz de Elvira, *Mitología Clásica*, págs. 329 ss.
- (10) Cfr. R. Ehwald, op. cit. ad loc.
- (11) Cfr. A. Ruiz de Elvira, *Metamorfosis* de Ovidio, n. ad loc., pág. 162 vol. I.
- (12) Cfr. Rosa María Iglesias Montiel, "El l. VI de la *Tebaida* de Estacio" *CFC* XV, 1.978, págs. 178 ss.
- (13) Cfr. Homero, *Odisea* X 210 ss.
- (14) Aunque los ingredientes del brebaje son en ambos autores muy similares: miel, vino, queso/leche cuajada, harina/cebada tostada y droga/filtros, en Homero Circe precisa de una varita para la metamorfosis (*Od.* X 238).
- (15) Cfr. C. García Gual, "Tiresias o el adivino como mediador", *Emerita* XLIII, 1.975, págs. 107-132.
- (16) Cfr. S. Mariné, *La Farsalia* de Lucano, Madrid 1.978, pág. 31 ss.
- (17) Cfr. S. Mariné, op. cit. pág. 27.
- (18) P. Miniconi y G. Devallet, op. cit. págs. LXI ss.
- (19) La descripción que hace Ovidio de la serpiente de Cadmo constituye una *descriptio commixta*, cfr. i. cap. V.
- (20) El prodigio ya está en la *Iliupersis* (Proclo 107, 23 ss.), Apolodoro (*epit.* V 18) y Quinto de Esmirna (XII 444-477), aunque con algunas variantes.
- (21) *Quantus non aequas perlustrat flexibus Arctos* (v. 192): de las tres posibles constelaciones cuyo nombre está relacionado con *serpens* o *anguis*, a saber, el Dragón, la Hidra y el Serpentario, Silio se refiere a la primera, al Dragón, que es la que se encuentra entre las dos Osas, cfr. A. Ruiz de Elvira, *Mitología Clásica*, págs. 470-471.
- (22) Cfr. F. FÜRBRINGER, *De somniis in Romanorum poetarum carminibus narratis*, Diss. Iéna, 1.912, págs. 24-43.
- (23) Como prodigio de signo opuesto, y sin detenerse a presentárnosla con prosopografía, vuelve a utilizar Silio el carácter profético de la serpiente en XV 139-148: una serpiente (*anguis*) de piel moteada atraviesa el cielo en el momento de la elección de Escipión.

- (24) El legendario pasaje era muy conocido, cfr. T.Livio *Epit.* 18; Val. Max. I 8; Plin. VIII 14; Florus I 18, 20 y Aul. Gel. VI 3.
- (25) Frente a las serpientes surgidas del agua o, sencillamente, salidas de la tierra, Estacio afirma *terrigena... serpens* (*Theb.* V 506) y este mismo adjetivo aplica luego Silio a su *serpens* en *Pun.* VI 254.
- (26) El color blanco como la nieve lo encontramos ya en Ovidio en dos famosos animales sagrados: el toro-Júpiter de Europa (*Met.* II 852) y el cuervo de Apolo (*Met.* II 536) y en este último pasaje también comparado al del cisne (*Met.* II 539).
- (27) La pervivencia del tema en Calpurnio Sículo y la bucólica posterior ha sido estudiado por V. Cristóbal López en su *Tesis Doctoral*, "Virgilio y la temática bucólica en la tradición clásica", Madrid 1.980, págs. 599-606.
- (28) Así en Hyg. *Fab.* CCLXI, *Myth. Vat.* I 20 y II 202 y Serv. *Aen.* II 116; en Apollod. *Epit.* II 10 y III 21 con variantes.
- (29) Así lo vemos en la *rota vergili* medieval que se remonta a Servio; en ella hay tres géneros y tres estilos: la bucólica, *humilis*, con el pastor como protagonista, el cayado (su instrumento), la oveja (su animal) y el haya (su árbol); la georgica, *mediocris*, con el labrador, el arado, el buey y el manzano; finalmente, la épica, *gravis*, con el guerrero, la espada, el caballo y el cedro. Cfr. A. Fontán, *Humanismo español*, Barcelona, 1.974, págs. 98-99.
- (30) El rapto de Europa es uno de los temas preferidos por los pintores de todas las épocas; sólo en el Museo del Prado hay tres cuadros famosos con el tema: el de Erasmo Quellyn y dos de Rubens, uno de los cuales es una copia del cuadro de Tiziano, que perteneció a Felipe II y al duque de Gramont, y que hoy se encuentra en el Museo Gardner, en Boston.
- (31) Cfr. L. Ariosto, *Orlando Furioso*, Torino 1.966, coment. Lanfranco Caretti. A la afirmación del comentarista acerca de las influencias ovidianas (*Met.* IV 689-690) hay que añadir el pasaje de Valerio.
- (32) Cfr. n. 47 del capítulo anterior.

CAPITULO V

DESCRIPTIONES COMPOSITAE

(ἐκφράσεις συνευγμένα)

I.- PRECISIONES.

Bajo el epígrafe de *descriptiones commixtae* (ἐκφράσεις συνεξευγμέναι) analizamos un reducido grupo de *descriptiones* formadas por la unión o adición de los diferentes tipos de ἐκφράσεις ya vistas en los capítulos anteriores.

Así pues, vamos a clasificarlas en cuatro apartados según su composición: *descriptiones locorum et rerum*, *descriptiones locorum et prosopographiae*, *descriptiones rerum et prosopographiae* (o a la inversa) y, finalmente, *descriptiones rerum ac locorum et prosopographiae*.

Debemos, por último, advertir que aquellas *descriptiones* formadas por más de un lugar, objeto o persona, pero todas pertenecientes a un mismo tipo, ya han sido estudiadas en sus capítulos correspondientes.

II.- FORMULAS.

A) FORMULAS INTRODUCTORIAS.-

1.a.- En muy pocas ocasiones encontramos al verbo *esse* constituyendo fórmula introductoria, si bien hay que tener en cuenta que también es muy reducido el número de este tipo de descripciones en los diferentes autores:

Verg. *Aen.* I 441: *Lucus in urbe fuit media...*

Verg. *Aen.* VIII 193: *Hic spelunca fuit...*

Luc. *Phar.* X 111-112: *Ipse locus.../...instar erat...*

Stat. *Theb.* III 460: *Mons erat...*

La fórmula utilizada por Virgilio en I 441, es muy similar a la que ya encontramos introduciendo la descripción del bosque consagrado a Cibeles (cfr.s. *descrip. loc.*, *Aen.* IX 86: *lucus in arce fuit summa...*).

1.b.- Encontramos, utilizado por Ovidio, un verbo compuesto de *esse* introduciendo una *descriptio commixta*, en este caso se trata de la forma *subsunt*:

Ovid. *Met.* XI 359: *Templa... subsunt...*

1.c.- También aparece el verbo *esse* formando parte de la voz *passiva*:

Sil. Ital. *Pun.* V 133: *Cassia erat munita...*

2.- Encontramos luego una serie de verbos introductorios propios de *descriptions locorum*, al ser este tipo de descripciones las situadas en primer lugar en diversas *descriptions commixtae*.

2.a.- Citamos en primer lugar el verbo *stare*, que aparece dos veces, y las dos en un tiempo del tema de presente:

Verg. Aen. III 210-211: Strophades... stant.../insulae...

Ovid. Met. III 28: Silva vetus stabat...

2.b.- Una sola fórmula introductoria está constituida con la forma verbal *iacet* en su empleo más frecuente (cfr.s. cap.II), es decir, con un nombre propio a principio de verso, aunque en este caso no se trata de una isla, sino de un campo de Marte:

Val. Flac. Arg. VII 62: Martius ante urbem... iacet horridus...

2.c.- También en este apartado se encuentran algunos verbos con la significación de "elevarse":

Verg. Aen. VIII 416-417: Insula.../erigitur...

Sil. Ital. Pun. I 273: Haud procul... tollunt...muri

En esta última fórmula encontramos a principio de verso los frecuentes adverbios *haud procul* (cfr.s. *descrip. loc.*).

2.d.- Encontramos, finalmente, otra serie de verbos relacionados con las descripciones de lugares:

Verg. Aen. III 414-416: Haec loca.../ dissiluisse ferunt...

Luc. Phar. IX 624-626: Finibus extremis.../ squalabant...

Stat. Theb. II 498-499: ... gemini procul urbe.../...urgentur colles...

Sil. Ital. Pun. VI 146-147: Lucus iners iuxta.../servabat...

Introduce Silio aquí la descripción de un *lucus* con el mismo verbo con que introduce la descripción del río Ticino en Pun. IV 82-83 (*Caeruleas Ticinus aquas.../... servat*, cfr.s. cap.II).

3.- Hay un grupo de verbos con la significación general de "llevar puesto" o "mostrar" que ya hemos visto introduciendo otro tipo de descripciones, sobre todo prosopografías:

Verg. Aen. VII 655-657: Post hos.../...ostentat.../ pulcher Aventinus...

Val. Flac. Arg. I 659: ... umeros ductor... velatur...

Stat. Theb. IV 129: ...capiti tremat aerea cassis

Stat. Theb. IV 168: versat onus...

Incluimos aquí la fórmula que introduce una *descriptio commixta* de Lucano, donde utiliza el verbo *pendere* precedido del adverbio *non*:

Luc. Phar. II 354: Festa coronato non pendent limine sarta

4.- Dos ἐκφράσεις συνεξευγμένας están introducidas por un verbo que indica movimiento, dirección:

Verg. Aen. VII 783-784: Ipse... Turnus/ vertitur...

Sil. Ital. Pun. XIII 83: ... itur in agros

5.- También encontramos en este tipo de ἐκφράσεις algunas descripciones introducidas por verbos relacionados con la contemplación:

Verg. Aen. VI 548-549: Respicit Aeneas subito et.../... videt...

6.- Por último, tres frases nominales constituyen sendas fórmulas introductorias de este tipo de descripciones:

Verg. Aen. III 618: ... domus sanie dapibusque cruentis

Verg. Aen. VI 295: Hinc via...

Sil. Ital. Pun. III 23-24: ... nec discolor ulli/ ante aras cultus...

B) Ἰσοδοκία.-

1.- La ἰσοδοκία más frecuente sigue siendo la formada por el demostrativo *hic*, *haec*, *hoc* y sus adverbios derivados.

1.a.- Como adjetivo o pronombre demostrativo la hallamos utilizada en siete ocasiones:

Verg. Aen. I 450: Hoc primum in luco...

Luc. Phar. IX 636: Hoc...

Val. Flac. Arg. I 666: Hac...

Val. Flac. Arg. VII 65: His...

Stat. Theb. IV 178: Huic...

Sil. Ital. Pun. III 61: Haec... spectata...

Sil. Ital. Pun. XIII 90: Hac... rapina...

1.b.- Tres veces se utiliza el adverbio *huc* :

Verg. Aen. III 219: Huc ubi...

Verg. Aen. VI 305: Huc...

Stat. Theb. II 523: Huc...

1.c.- Sólo dos veces la ἀφοδος está formada por el adverbio *hinc*:

Verg. Aen. VI 557: Hinc...

Sil. Ital. Pun. I 283: Hinc...

2.- De los demás demostrativos, el único utilizado es *ille*, *illa*, *illud*, una vez como pronombre:

Stat. Theb. IV 136: Illum...

Y otra vez la forma adverbial *illic*:

Luc. Phar. X 136: ... illic...

3.- Las dos ocasiones en que aparece el relativo recogiendo el hilo del relato son de Ovidio:

Ovid. Met. III 35: Quem postquam... lucum...

Ovid. Met. XI 369: Qui...

En el primer caso el relativo aparece seguido por el adverbio *postquam*, muy empleado en este tipo de ἀφοδος, como ya hemos visto en otras descripciones, sobre todo por Ovidio y Silio.

4.- A veces, también la ἀφοδος está compuesta por un sustantivo y/o adjetivo referidos al objeto descrito, en su totalidad o destacando alguna peculiaridad, positiva o no, del mismo:

Verg. Aen. III 431-432: ... informem... vidisse.../ Scyllam...

Verg. Aen. VIII 439: ... cuncta...

Sil. Ital. Pun. VI 166: ... tantae pestis...

5.- Poco frecuente es el empleo de adverbios:

Verg. Aen. VII 670: Tum...

Sil. Ital. Pun. V 149: Inde...

6.- Más abundante, en cambio, es el uso de los verbos en las ἀφοδοι, si bien con la significación general que ya hemos visto en capítulos anteriores de "ver", "dirigirse", "estar", etc:

Verg. Aen. III 623: Vidi egomet...

Verg. Aen. VII 793: Insequitur...

Verg. Aen. VIII 200: Attulit...

Luc. Phar. II 365: Sicut erat...

Stat. Theb. III 468: Evadunt pariter...

III.- DESCRIPTIONES LOCORUM
ET DESCRIPTIONES RERUM.

1. TOPOGRAPHIAE ET DESCRIPTIONES RERUM.-

La primera *descriptio* de este tipo se encuentra en Virgilio, *Aen.* I 441-450; se trata de una *ἐκφρασις* con tres partes claramente diferenciadas:

A) En los vsos. 441-443 menciona el autor un *lucus* :

Lucus in urbe fuit media, laetissimus umbrae,
quo primum... (... loco..., v.443)

A las anotaciones realizadas ya (cfr. s. cap. II, punto 6) respecto a los bosques en general, añadimos aquí otros aspectos (sólo de los *luci*) no vistos suficientemente.

El bosque nos ofrece las tres características principales que podemos observar en el resto de los *luci* descritos por Virgilio.

El carácter sagrado, que generalmente le viene otorgado por su relación con una divinidad determinada. Así es un *lucus quo* discurre el Tíber (*Aen.* VII 29-36), tiene lugar la respuesta de Fauno a Latino (*Aen.* VII 82-85), se ofrecen sacrificios a Cibeles (*Aen.* IX 85-88; ...*quo sacra ferebant*, v.86), o, en el caso presente, se encuentra la contraseña señalada por Juno. También el *lucus* de *Aen.* VIII 597-603 está consagrado, en esta ocasión, a Silvano. Pero, además, al lado de su relación con los dioses, a veces, encontramos explícitamente aplicado el adjetivo *sacer* al *lucus* (*religione... sacer*, *Aen.* VIII 598) o a parte de él (...*sacro/ fonte...*, *Aen.* VII 83-84).

El carácter umbroso, con una variada referencia a la sombra. Así encontramos mencionada esta sombra como una cualidad propia del bos

que en el pasaje comentado: *laetissimus umbrae* (Aen. I 441), en Aen. VII 84: ...*exhalat opaca*... y en IX 87: *nigranti picea trabibusque obscurus acernis*; mientras que en Aen. VII 29-36 utiliza el autor una hipálage aplicando el adjetivo *opacus* al río (...*fluvio*... *opaco*, v. 36), cuando unos versos más arriba ha utilizado el adjetivo *flavus* (... *flavos*..., v.31) referido al río Tíber. Por fin, el *lucus* descrito en Aen. VIII 597-603 no posee sombra explícitamente nombrada, pero ésta se puede colegir por la situación del bosque y el color de los árboles que le rodean:

...undique colles

inclusere cavi et nigra nemus abiete cingunt.

Para terminar, también son sombríos los *luci* descritos por Lucrecio (*Phar.* III 399-426) y Estacio (*Ach.* I 593-594 y *Theb.* V 152-155), cfr. s. cap. II.

La tercera característica que suelen presentar los *luci* es su proximidad a las aguas: sólo hay un *lucus* descrito por Virgilio donde esta proximidad no es mencionada, pero no obstante, también este bosque tiene una directa relación con el agua, si bien no como bosque, sino como madera constitutiva de tal, ya que se trata del *lucus* de Cibeles con cuya madera está construida la flota de Eneas (Aen. IX 85-88). En los demás *luci* su proximidad a las aguas está evidenciada: *quo primum iactati undis et turbine Poeni* (I.442), ...*hunc inter fluvio Tiberinus amoeno* (VII 30), ...*nemorum quae maxima sacro/ fonte sonat*... (VII 83-84) y ...*gelidum... prope Caeritis amnem* (VIII 597).

Por otra parte y como ilustración al comentario serviano: *ubicum* que Vergilius *lucum* ponit (1), debemos examinar en qué lugares están ubicados los *luci* y de qué modo Virgilio se refiere a estos sitios.

Respecto a la forma, el lugar en que se encuentra el *lucus* viene expresado en tres ocasiones por un ablativo con preposición: en dos de ellas la preposición es *in* y, aunque se trata de diferentes sitios, el paralelismo es evidente apareciendo colocados en el mismo lugar del verso tanto la preposición como el sustantivo y el adjetivo: *lucus in urbe fuit media* (I 441), *lucus in arce fuit summa* (IX 86), por el contrario el otro *lucus* lo encontramos ...*sub alta*/... *Albunea* (VII 82-83); otro sitio viene expresado por un acusativo precedido de la preposición *prope* (VIII 597) y un último lugar determinado por el adverbio *hic*: en oposición a los tres casos donde encontramos sendos ablativos, en estos dos últimos lugares se destaca la proximidad del agua: ...*hic... ex aequore.../prospicit* (VII 29-30), ...*prope Caeritis amnem* (VIII 597).

En cuanto a su localización, los dos lugares señalados por el ablativo con *in*, así como el expresado con el adverbio *hic*, son mucho más determinados y precisos que los otros dos donde no se especifica a qué altura del curso del río de Cere o en qué lugar debajo de la Albúnea se hallan los respectivos bosques: en ambos casos más que situar los *luci* en un lugar determinado lo hace en un paraje.

B) La segunda parte objeto de estudio la componen los versos 442-445:

quo primum...

effodere loco signum, quod regia Iuno

monstrarat, caput acris equi; sic nam fore bello

egregiam et facilem victu per saecula gentem.

Son los versos referentes a la exhumación de la cabeza de caballo por parte de los Fenicios, tema que ha llamado la atención de los estudiosos dando origen a análisis desde muy variados puntos de vista.

I.- Quizá el estudio más completo, en nuestra opinión, es el realizado por J. Bayet en su artículo "L'OMEN du cheval à Carthage: Timeo, Virgile et le monnayage punique" (2).

Relaciona el autor la cabeza de caballo desenterrada por los fenicios con la que aparece figurada en las monedas púnicas, especialmente en las emitidas por Cartago para circular en Sicilia durante el s. IV a.C. aproximadamente. Por otra parte dice Bayet que Timeo recoge la leyenda "simple e ingenua" nacida a partir de las monedas. De Timeo arrancan las diferentes versiones, de Virgilio (por medio de Varrón), Justino (a través de Timágenes y Trogo Pompeyo), Servio y Eustacio; en Justino y Servio aparece por primera vez el dato del desenterramiento de la cabeza de buey que no estaba en su versión original y que no aparece tampoco en Virgilio (*quo primum.../... loco signum*) y, además de estos dos autores, Eustacio añade la noción de "esclavitud" derivada de la cabeza de buey y adereza, por su parte, la leyenda con un nuevo elemento: la palmera, bajo cuya sombra se encuentra la cabeza de caballo (quizá sea una determinación del *lucus* virgiliano basada en la constante asociación entre el caballo y la palmera que hay en las monedas sículo-púnicas).

Por un minucioso estudio, se pone de manifiesto que las monedas púnicas que circulaban en Sicilia (sículo-púnicas) en la fecha ya

mencionada (s.IV a.C., datación realizada con ayuda del anverso de las monedas) llevan figurado un busto de caballo que muestra los dientes (excepto en una etapa intermedia) y se nos presenta sin bridas, es decir, libre: esto lleva a Bayet a suponer que son las monedas las que han hecho surgir la leyenda recibida por Timeo, que muere precisamente en Siracusa hacia el año 260.

Prestando atención a la población griega de Sicilia y, a su vez, al diferente significado del caballo entre los pueblos semitas (carácter religioso) y los griegos (carácter guerrero), afirma el autor que la fundación de Cartago es griega y que el poderío militar de Cartago destacado por Virgilio en la *Eneida* (I 14, I 444ss., IV 36ss.) puede ser debido a dos motivos: la tradición helénica y el engrandecimiento romano (a mayor poderío enemigo, defensa de mayor peligro).

Así vemos que Virgilio dedica la cabeza a una diosa guerrera, Juno (relacionada con la babilónica Ishtar), poniendo, con el carro y las armas, el acento en su función bélica; añade, además, el adjetivo *acer* con el sentido de "fugoso", "ardiente", significación más usual que la de "rapido", aplicado a personas o animales, en la *Eneida*; en cuanto a *facilem victu* (v.445), rechaza Bayet la idea de abundancia (que, por otra parte, no aparece en Silio II 406 y 410ss.) mediante las diferentes causas que han dado lugar al error: en este punto supone que quizá la contemplación de los tetradracmas sículo-púnicos del caballo libre haya evocado en Virgilio la facilidad de vivir tras una guerra victoriosa, ya que precisamente este tipo de representaciones en las monedas coincide con eta-

pas bélicas.

Por nuestra parte y siguiendo en el campo de la suposición realizada por Bayet, nos parece muy probable que Virgilio tuviera delante una moneda sículo-púnica:

Ia.- En primer lugar por la frecuente costumbre de los autores épícos de realizar *descriptions rerum*, en este caso una moneda que, a pesar de la imposibilidad de su verificación, no debía ser un caso único: recuérdese, v.gr., la relación existente, en la misma línea, de la cabeza embalsamada de Pompeyo con la figuración plástica de la época (3).

Ib.- En cuanto a la brevedad con que Virgilio se refiere a la cabeza (*caput acris equi*, entre la cesura trihemímeris y la heptemímeris) está relacionada con la brevedad del *lucus* precedente y de la arquitectura del templo que viene a continuación, y puede deberse al detalle con que va a describir, algunos versos más abajo, lo figurado en el templo y que el autor considera importante para la materia.

Ic.- Queremos, por fin, hacer notar que el otro autor épico es tudiado que se refiere a la cabeza de caballo encontrada por los fenicios, Silio Itálico, no describe la cabeza, pero la coloca en una *descriptio rerum*: el lado derecho del escudo de Aníbal (4), lo que parece indicar la estrecha relación del tema y su figuración.

II.- Menos relacionada con nuestro estudio es la teoría de, entre otros, P.Miniconi y G.Devallet (5). Ambos autores ven una relación de la cabeza de caballo y la de buey con la cabeza de hombre de rostro intacto que se desentierra en el Capitolio, en el lugar ele

gido para erigir un templo a Júpiter (6): considerando la cabeza de caballo encontrada en Cartago como una invención romana del s.I a. C., ven en las tres cabezas un símbolo de la tripartición de funciones en las sociedades indoeuropeas: cabeza de hombre = rey-sacerdote; cabeza de caballo = virtud guerrera y cabeza de buey = actividad agrícola.

III.- Finalmente, la versión que de la leyenda ofrece Servio (ad loc.) nos pone en relación con lo que F.Vian ha llamado "l'animal-guide" (7) . Tras afirmar que el tema es familiar en las *κτίσεις* de tipo colonial (lo que indica que quizá sea reciente), analiza el autor una serie de motivos generalmente comunes a este tipo de fundaciones y, a pesar de que su estudio no contiene la fundación de Cartago, nos parece que la leyenda ofrecida por Servio presenta estos motivos:

IIIa.- El futuro fundador consulta un oráculo y recibe la orden divina de ir a fundar una ciudad: *consulit oraculum... ei... promittenti Carthaginis sedes* , en Servio.

IIIb.- El dios le asigna un guía: este motivo no es así exactamente en Servio, donde Dido *sacerdotem... secum abstulit* .

IIIc.- Generalmente el guía es un animal; por excelencia el buey, en general la vaca: quizá fuera este motivo lo que impulsara a Servio al dato de la exhumación del *caput bovis* .

IIId.- El animal señala el sitio tumbándose: también en Servio el sitio es señalado por la cabeza del animal.

IIIe.- De gran importancia considera Vian el último motivo: el envío de una colonia como consecuencia de un desastre nacional, en

la leyenda de Servio (*fugiens fratrem*): exilados por disensiones civiles como único medio de escapar a la muerte.

Así pues, parece evidente que Servio tenía presente este frecuente tipo de fundaciones y ello le llevó a aderezar la leyenda originaria con los motivos más frecuentes que aparecían en tales fundaciones.

C) La última parte de la *ἔκφρασις* virgiliana se extiende del verso 448 al 449:

aerea cui gradibus surgebant limina nexaeque
aere trabes, foribus cardo stridebat aënis.

Se trata de una somera descripción del aspecto exterior del templo: sólo refiere Virgilio en este punto el material de los umbrales, las vigas, las puertas: todo era bronce. La brevedad en las descripciones de este tipo es una de las características más frecuentes (cfr.s. cap.III) y en este caso está justificada por la cercanía en este primer libro de la *Eneida* con la descripción de las escenas representadas en el templo.

Así pues, se trata de una *ἔκφρασις* compuesta de tres partes de extensión ascendente según su formulismo, no según los objetos propiamente descritos: una *descriptio loci* introducida por *lucus in urbe fuit media* (v.441) y cerrada por *quo primum.../...loco signum* (vsos. 442-443); la de la cabeza de caballo, a la que se refieren tres versos, introducida por *effodere loco signum* (v.442) y cerrada por *hic* (v.446) y, por último, la del templo, introducida por *hic templum.../ condebat...* (vsos. 445-446) y cerrada por *hoc primum in luco...* (v.450).

De alguna manera relacionada con esta *ἔκφρασις* virgiliana encon

tramos otra en Silio Itálico, *Pun.* XIII 83-90, más breve: también se habla de un *lucus* divino, consagrado a Feronia, pero el *templum* de Virgilio aquí tiene un sentido más amplio, es un *fanum*, del que lo que Silio pretende destacar, ante todo, son sus riquezas acumuladas con el tiempo.

2. TOPOTHESIAE ET DESCRIPTIONES RERUM .-

También pertenece a Virgilio la última *descriptio commixta* de este tipo. La *ἔκφρασις*, en *Aen.* VIII 416-439, está compuesta de una topotesia y de una *descriptio rerum*.

A) La topotesia es de la fragua de Vulcano; a pesar de que Virgilio habla de *Volcani domus* (v.422), no se trata de la morada de Vulcano, sino de su fragua o lugar de trabajo: *hoc... caelo descendit ab alto* (v.423) donde tiene su casa y desde donde desciende al levantarse. Muy semejante es la distinción entre morada y fragua que encontramos en *Ap. Rh.* III 39 (8), aunque la localización del taller es bien diferente.

La separación (mayor o menor) entre morada y fragua de Vulcano es generalmente aceptada, así como la localización de la primera en el Olimpo; lo que presenta mayores divergencias entre los autores es la localización de la fragua: Homero sitúa explícitamente la fragua dentro del palacio de Hefesto en *Il.* XVIII 148, 368ss., mientras que en la *Od.* (VIII 266ss., amores de Ares y Afrodita cantados por Demódoco en el palacio de Alcínoo) no está dicho de forma tan explícita, aunque parece desprenderse del contexto, ya que Ares estaba al acecho esperando que Hefesto abandonara su morada, y, si el taller hubiera estado lejos, podría el dios adúltero ha-

ber yacido con Afrodita mientras Hefesto tejía la red en su fragua y no hubiera tenido que esperar a que el dios cojo marchara hacia Lemnos para consumir sus amores.

Virgilio, en el texto que nos ocupa, sitúa la fragua en una isla cercana a Sicilia y a Lípari, *Volcania nomine tellus* (v.422), pero más adelante nombra, quizá por su proximidad o quizá buscando una ambigüedad, a los *Aetnaei Cyclopes* (v.440, fuera ya de la *ἐκπαρσία*): esta misma indeterminación encontramos en Silio (*Pun.* XIV 55-61, cfr. s., cap. II), que se refiere tanto a Lípari como a Sicilia.

Ya hemos mencionado la similitud del pasaje de Virgilio con el de Apolonio de Rodas: en realidad la superficial semejanza radica en que en los dos autores la fragua aparece después de que Hefesto/ Vulcano abandone muy temprano el lecho conyugal y se dirija a ella, que Apolonio localiza en la "Isla Errante".

Por último, el otro autor latino estudiado que ofrece una topotesia de la fragua es Valerio Flaco (cfr. s. cap. II), y la localiza en Lemnos, la isla que ya en la *Od.* (loc. cit.) aparece como muy querida para el dios.

La topotesia es introducida por *insula.../ erigitur...* (vsos. 416-417) y cerrada por *hoc* (v. 423).

B) Tras la *descriptio loci*, dedica Virgilio dos versos a los Cíclopes, los tres hijos de la Tierra y Urano flechados por Apolo para vengarse de la muerte de Asclepio. Sus nombres, relacionados con su actividad como forjadores del trueno, el relámpago y el rayo, son Brontes, Estéropes y Arges en Hesíodo, pero Virgilio varía el nombre de este último por el más sugerente de Pyracmón.

Refiere Virgilio de los Cíclopes: *nudus membra* (v.425), debido, sin duda, al calor reinante en el lugar; efectivamente, desnudos de cintura para arriba aparecen los Cíclopes e, incluso, el propio Vulcano, en el famoso cuadro de Velázquez (10), donde si bien el pintor insinuó la cojera del dios, sus ayudantes parecen simples herreros y no seres mitológicos con un sólo ojo en mitad de la frente.

Los restantes versos de la *descriptio* están dedicados a la divina artesanía de los Cíclopes presididos por Vulcano: *fulmen erat...* (v.427), *parte alia Marti currumque...* (v.433), *aegidaeque horriferam.../... polibant* (vsos. 435-436): estos diferentes objetos se hallan recogidos por *cuncta* (v.439).

Ya hemos visto en otras ocasiones a Vulcano como artífice de los dioses (cfr.s., cap.III); pues bien, en el texto que nos ocupa, encontramos a los Cíclopes dedicados por entero a la creación de las armas más representativas de los dioses a los que van dedicadas. La referencia a las tres armas es muy diferente: en cuanto al rayo, a medio pulir, hace Virgilio hincapié en su composición (vsos. 429-432):

Tris imbris torti radios, tris nubis aquosae
addiderant, rutili tris ignis et alitis autri:
fulgores nunc terrificos sonitumque metumque
miscabant operi flammisque sequacibus iras.

Mientras que los dos versos dedicados al carro de Marte expresan con su vocabulario rapidez y movimiento (vsos. 433-434):

Parte alia Marti currumque rotasque volucris

instabant, quibus ille viros, quibus excitat urbis.

Por último, con cuatro versos describe con detalle la égida de Palas donde utiliza, como ya hemos visto en otras ocasiones, un vo cabulario propio de la narración (...*vertentem lumina*..., v.438), utilizado para resaltar, en este caso, la principal cualidad de la cabeza de Medusa (435-438):

Aegidaque horriferam, turbatae Palladis arma,
certatim squamis serpentum auroque polibant
conexosque anguis ipsamque in pectore divae
Gorgona, desecto vertentem lumina collo.

IV.- DESCRIPTIONES LOCORUM ET PROSOPOGRAPHIAE.

Utilizadas por los seis autores más importantes del período estudiado, las ἐκφράσεις συνεζευγμένας compuestas por una *descriptio loci* y una *prosopographia* constituyen el tipo empleado con mayor frecuencia del presente capítulo.

1. TOPOGRAPHIAE ET PROSOPOGRAPHIAE.-

Una descripción formada por la topografía de las islas Estrófa des y la prosopografía de la Harpías nos ofrece Virgilio en Aen. III 210-219. La relación existente entre las mencionadas islas y esos seres monstruosos se establece a raíz de la persecución que sufren las Harpías por parte de los Boréadas. A esta persecución y al cambio de nombre que sufren las islas alude Virgilio en los vsos. 210-213:

Strophades Graio stant nomine dictae
insulae Ionio in magno, quas dira Celaeno
harpyiaeque colunt aliae, Phineia postquam
clausa domus mensasque metu liquere priores.

El nombre primitivo de las islas, así como el motivo particular que dio lugar al cambio de nombre varía según los autores: en Apolodoro (I 9, 21) las islas se llamaban Equínades y el cambio lo causó la vuelta que dio, al llegar allí perseguida, la Harpía Ocípete antes de caer a la playa; Apolonio de Rodas (Arg. II 284-298), por su parte, asegura que el nombre de las islas era Πλοταί y que, cuando los Boréadas se disponían a dar muerte a las Harpías, aquí al-

canzadas, bajó del cielo Iris, hermana de estos seres híbridos, y, jurando por el agua de la Estige que Fineo no sería molestado más, obligó a Calais y Zetes a dar la vuelta: esta última versión es la que sigue Servio (*Aen.* III 209). En todo caso, el nombre de las islas está comúnmente relacionado con el verbo στρέψω, "dar la uelta". Virgilio no quiere seguir a ninguno de los dos y sólo alude al cambio de nombre cuando las islas constituyen la morada de las Harpías, después de que se les cerrara la casa de Fineo, y presenta con ello otro dato que aparece en los autores mencionados y que es, en definitiva, lo que Virgilio necesita para su historia: la supervivencia de las Harpías.

En los dos versos siguientes (214-215) establece el autor una relación de estos seres con las ondas estigias:

tristius haut illis monstrum, nec saevior ulla
pestis et ira deum Stygiis sese extulit undis.

Y son estos dos versos unidos al 252:

... vobis Furiarum ego maxima pando,

que va referido a Celeno (*Celaeno*,/ *infelix vates*,... vsos.245-246), lo que impulsa a Servio (*Aen.* III 209) a afirmar que Virgilio identifica Furias y Harpías; además, como Apolonio (*loc.cit.*) dice que las Harpías son las perras del gran Zeus, Servio concluye diciendo *quia ipsae furiae esse dicuntur*. Nos parece, en cambio, que la identificación virgiliana entre Harpías y Furias de este pasaje no va referida tanto a los personajes en sí como a la función de ambos grupos de seres: para Virgilio Harpías y Furias son personajes diferentes, y así ofrece de ambos grupos prosopografías muy distin-

tas (cfr.s., cap.IV).

Los últimos versos de la *ἐκφρασις* están dedicados a la prosopografía de las Harpías, vsos. 216-218:

virginei volucrum voltus, foedissima ventris
colluvies uncaeque manus et pallida semper
ora fame.

La prosopografía comienza con frase nominal y termina con pausa fuerte (en verso inacabado): ambas fórmulas son frecuentes en este tipo de descripciones. En cuanto al contenido, la descripción nos las presenta con cuerpo de ave, rostro de doncella y manos corvas: descripción que no se parece en nada a la que luego nos ofrecerá Higino (fab. 14): cabeza y patas de gallina, grandes uñas, aladas, brazos, muslos, pecho y vientre humanos. Y, sin embargo, la prosopografía virgiliana nos recuerda a la de las Sirenas hasta el s.VI d.C.: cabeza y busto de mujer, cuerpo, alas y patas de pájaro; quizá la gran similitud que tienen en su origen, en cuanto a su aspecto, Harpías y Sirenas, sea la causa de esa diferenciación posterior que provoca que no se parezcan, en último término, en nada y sólo conserven en común un aspecto: el sexo.

Finalmente, encontramos, constituyendo *ἀφοδος* a *huc ubi...* (v.219; es decir, tras la prosopografía aparece una referencia al lugar), las islas Estrófades, con que comienza la *descriptio commixta*.

Y si en esta *ἐκφρασις συνεζεύγμεν* se nos presentan las islas Estrófades como morada de las monstruosas Harpías, en la siguiente descripción encontramos la topografía de unas costas marinas como morada y, a la vez, como metamorfosis monstruosas de dos seres: Es

cila y Caribdis.

El tema ya se halla en Homero (*Od.* XII 73ss.), pero con algunas diferencias. El agudo pico, que parece pulimentado, no está mencionado por Virgilio, pero el sombrío antro, morada de Escila, si está recogido en la *descriptio*, *Aen.* III 424-425:

At Scyllam caecis cohibet spelunca latebris
ora exertantem et navis in saxa trahentem.

Sin embargo, la mayor diferencia entre ambos autores es la *propografía* que ofrecen del monstruo; Homero (*Od.* XII 89-97) la describe así:

τῆς ἥ τοι πόδες εἰσὶ δωῶδεκα πάντες ἄωροι,
ἕξ δέ τέ οἱ δειραὶ περιμήκεες, ἐν δὲ ἑκάστῃ
σμερδαλέη κεφαλὴ, ἐν δὲ τρύστουχοι ὀδόντες,
πυκνοὶ καὶ θαμέες, πλεῖτοι μέλανος θανάτοιο.
μέσση μὲν τε κατὰ σπείρους κοῦλοιο δέδυκεν
ἔξω δ' ἐξύσχει κεφαλᾶς δεινοτο βερέθρου,
αὐτοῦ δ' ἔχθυσά, σκόπελον περιμαυώσα,
δελφῦνάς τε κύνας τε καὶ εἴ ποθι μεῖζον ἔλθῃσι
μήτις, ἃ μυρῖα βόσκει ἀγαστονος Ἀμφιτρίτη.

Virgilio, en cambio, varía su aspecto (*Aen.* III 426-428):

prima hominis facies et pulchro pectore virgo
pube tenus, postrema immani corpore pistrinx
delphinum caudas utero commissa luporum.

Esta diferencia en la presentación de Escila mueve a Servio (11) a ofrecer una explicación; pero Ovidio, en cambio, nos muestra una Escila cercana, tras su metamorfosis, a la homérica, en *Met.* XIV

59-67:

Scylla venit mediaque tenuis descenderat alvo,
 cum sua foedari latrantibus inguina monstribus
 aspicit; ac primo credens non corporis illas
 esse sui partes refugitque abigitque timetque
 ora proterva canum; sed, quos fugit, attrahit una
 et corpus quaerens femorum crurumque pedumque
 Cerbereos rictus pro partibus invenit illis;
 statque canum rabie subiectaque terga ferarum
 inguinibus truncis utroque extante coerces.

En cuanto a Caribdis, Homero y Virgilio ofrecen una gran similitud: ambos refieren la actuación que este monstruo tiene sobre el mar, pero no es descrito por ninguno de los dos; es Servio (ad loc.) quien nos cuenta algo de la leyenda del personaje: por robar los bueyes de Hércules, fue fulminada por Júpiter y precipitada al mar. Por otra parte, en Homero, Ulises atraviesa Caribdis colgándose de una higuera silvestre y esperando allí a que el monstruo vomite el mástil engullido; en Virgilio, sin embargo, el remolino levanta a los Enéadas hasta el cielo ... *et idem/ subducta ad manis imos desedimus unda* (vsos. 564-565).

En cuanto al formulismo, volvemos a encontrar una frase nominal introduciendo la prosopografía de Escila y como ἀφοδος de la *descriptio commixta* una comparación introducida por la forma verbal *praestat* (v.429) y como segundo término la contemplación de Escila: *quam... informem... vidisse.../ Scyllam...* (vsos. 431-432).

Con motivo de la estancia de Catón en Libia, describe Lucano (*Phar.*

IX 624-636) lo que él llama "los campos de Medusa". Si antes, en este mismo libro (cfr.s., cap.II), había descrito la región en tres partes, ahora describe la zona donde se sitúan las principales hazañas de Perseo. Realiza el autor la transición de la topografía a la prosopografía con los versos 627-628:

non nemorum protecta coma, non mollia sulco,
sed dominae voltu conspectis aspera saxis.

De este modo, el aspecto desértico, tórrido y abundante en rocas, está explicado por el aspecto y las cualidades de la Górgona, cuya descripción ocupa los versos siguientes (629-636):

Hoc primum natura nocens in corpore saevas
eduxit pestes: illis e faucibus angues
stridula fuderunt vibratis sibila linguis,
femineae qui more comae per terga soluti
ipsa flagellabant gaudentis colla Medusae
surgunt adversa subrectae fronte colubrae,
vipereum fluit depexo crine venenum.
Hoc habet... ...Medusa

Y comentando este pasaje, considera Housman que esta descripción coincide con la cabeza de Medusa degollada que se encuentra en la égida de Palas, es decir, sería la descripción literaria de una obra iconográfica, motivo que hemos visto utilizado con frecuencia en el cap.III, y especialmente empleado como prosopografía en la descripción de la cabeza disecada de Pompeyo, también en Lucano (cfr.s. cap. anterior) y en la cabeza de caballo encontrada por los sidonios en Cartago, en Virgilio, como paralelismos más directos.

Por otra parte, la *ἐκφρασις* está contenida dentro de un largo excursus de erudición mitológica con alusiones a la leyenda de Perseo y Medusa, entre otros, y que se extiende hasta el verso 695.

Finalmente, tras esos dos versos con frases nominales que hemos visto (vsos. 627-628), la topografía comienza con un *hoc primum... in corpore...* (v.629), una fórmula muy empleada en las descripciones de lugares (v.s., cap.II), sobre todo con el adverbio *hinc*. De nuevo encontramos ese *hoc* en la ἀφοδος de toda la *ἐκφρασις*.

Con sólo tres versos describe Valerio Flaco (Arg. VII 62-65) los toros ignívomos y el campo de Marte donde se hallan:

Martius ante urbem longis iacet horridus annis
campus et ardentis ac me quoque vomere presso,
me quoque cunctantes interdum agnoscere tauri.
His...

La *ἐκφρασις* está introducida por un formulismo topográfico que sitúa el *horridus campus Martius* y, mediante una conjunción copulativa (*et*) se refiere el autor a los toros de los que destaca su bravura y la exhalación de fuego, para dar fin a la figura retórica con el demostrativo *his* referido a los animales.

Los versos son prácticamente una transcripción de Ap. Rh. III 409-410:

δοῦναι μοι κεδύον το 'Αρήϊον ἀμφινέμονται
ταύρω χαλκόκοδε, στόματι φλόγα φυσιδώντες·

pero mientras en el poeta alejandrino el pasaje expresa la posesión por parte de Eetes (μοι, v.409), en cambio, en Valerio esta posesión aparece difusa y el autor presenta una mayor objetividad, una

visión desde fuera que confiere un carácter más salvaje a los toros (12): de ahí el empleo de la *descriptio*. Un dato diferenciador entre ambos escritores es la mención que hace Apolonio de las patas de bronce que poseen las fieras y que no aparece en Valerio. Finalmente, será Medea la que valiéndose del filtro de una flor mágica (v.s., cap.III) ayude a Jasón en su labor de uncir los toros al yugo (así en los dos autores).

En tres partes ha querido diferenciar Estacio la *ἐκφρασις συνεξευγμένη* que nos ofrece en *Theb.* II 498-523. Presenta, en primer término, el autor un lugar propicio donde se prepara por orden de Etéocles una emboscada a Tideo, tras la visita de éste al rey de Tebas. La topografía se extiende entre los versos 498-504:

gemini procul urbe malignis
faucibus urgentur colles, quos umbra superni
montis et incurvis claudunt iuga frondea silvis -
insidias natura loco caecamque latendi
struxit opem- mediasque arte secat aspera rupes
semita, quam subter campi devexaque latis
arva iacent spatiis. Contra...

La detallada descripción de este lugar, al que la naturaleza ha configurado con características favorables a una emboscada, viene reforzada por la situación de la roca, morada de la Esfinge, que a continuación menciona Estacio (vsos. 504-505):

Contra importuna crepido
Oedipodioniae domus alitis; hic...

Este texto, comprendido entre la pentémímeros del v.504 y la bu_

cólica del v.505, confiere al lugar un cierto carácter "maldito" y, como acertadamente comenta Lactancio Plácido (ad loc.) *quaerendum, utrum importunum execrandum dixerit an importuna non conveniens, quia ex ipso saxo insidiae videri poterant praeparatae*. Y si dando fin a la topografía e introduciendo la situación de la mansión de la Esfinge (que apenas puede considerarse topotesia debido a su brevedad) encontramos *contra* iniciando la frase nominal, dando fin a ésta e iniciando la prosopografía del monstruo vemos un formulismo mucho más frecuente: el adverbio *hic*.

La prosopografía de la Esfinge se extiende del v.505 al v.523 donde encontramos el hilo del relato recogido con el adverbio *huc*. Es una prosopografía compleja estructurada en un esquema de composición ABAC, donde A representa el aspecto del monstruo, es decir, la prosopografía propiamente dicha, B la actitud de la Esfinge y C el horror que produce en el paraje circundante. Vemos, por otra parte, que el autor en el texto sigue la tradición mitográfica más extendida acerca de este monstruo y se refiere a los tres puntos más importantes del mismo:

- A) El aspecto de la Esfinge ofrece una cabeza de mujer (*pallentes... genas*, v.506), pecho, patas y garras de león (*...acuens exsertos protinus ungues*, v.513), cola de serpiente (a la que el autor no hace referencia) y alas de pájaro (*...concretis infando sanguine plumis*, v.507 y otras numerosas alusiones tanto a sus alas como a su vuelo).
- B) Conocedora de enigma(s), la Esfinge lo(s) propone a los tebanos a los que va devorando uno a uno por no saber resolverlo(s) (*... si quis concurrere dictis/ hospes inexplicitis aut comminus ire viator/ audeat*

et dirae commercia iungere linguae, vsos. 510-512).

C) Tras la solución del enigma por parte de Edipo, la Esfinge se suicida arrojándose desde un precipicio: quizá Estacio tuviera *in mente* el fin del monstruo al situar su morada: *importuna crepido* (v. 504).

También es una *descriptio commixtae* la que se halla en Estacio, *Theb.* III 460-468: encontramos, en primer lugar, una descripción del ele vadísimo Afesante, un sagrado monte de la Argólida desde donde Perseo se arrojó y voló hacia Libia para dar muerte a la Górgona: a esta leyenda alude Estacio (vsos. 462-465) y por ella justifica Lactancio Plácido el nombre del monte (13).

Tras la altura, el nombre y el carácter sagrado del Afesante, coloca el autor una brevísima prosopografía de Anfiarao y Melampo: el *huc* con que comienza la descripción es, a su vez, la ἀφοδος de la ἐκφοράς τόκου del Afesante y, para separar bien ambas descripciones, el autor presenta la descripción de los dos adivinos entre el sujeto (que va tras el adverbio) y el verbo que está ya dentro del relato; respecto a la mínima extensión de la prosopografía, se debe, por una parte, al deseo de que el relato continúe y, por otra, a la necesidad de presentar con cierto detalle la sagrada solemnidad con que se rodea la consulta a los dioses: los adivinos, ambos revestidos de los atributos propios de su misión profética, encargados de interpretar la voluntad divina son Melampo y Anfiarao, cuya mutua relación vamos a ver de cerca.

El tesalio Melampo, famoso adivino y médico y experto conocedor del lenguaje de los animales, era hijo de Amitaón, como dice Esta

cio unos versos más abajo (*Amythaonius*, v.501), y padre de Antífates, el abuelo de Anfiarao y éste, por tanto, era biznieto de Melampo: el dato, en primer lugar, significaría que Melampo fue sucedido en el reino todavía en vida (14) y, en segundo lugar, estaría en aparente contradicción, debido a su edad, con la ascensión, en el texto, al elevado Afesante. Por otra parte en el v.516 de este mismo libro, Anfiarao llama a Melampo *pater*, pero quizá se pueda pensar que es un apelativo propio del respeto hacia la edad de Melampo o, simplemente, que está utilizado con el sentido genérico de antepasado.

En cuanto a la importancia de los dos personajes dentro de la obra, la presencia de Anfiarao en la expedición era, en efecto, imprescindible para Adrasto y Polinices (no se sabe por qué) y de ahí que se sirvieran del soborno a Erifile, mujer de Anfiarao, para lograr su participación como uno de los Siete contra Tebas. La participación, en cambio, de Melampo en esta consulta a los dioses nos parece ornamental y quizá Estacio sólo haya buscado refrendar a Anfiarao con el prestigio y la fama de su antepasado.

Antes de comenzar a narrar el sitio de Sagunto, Silio Itálico habla de la ciudad y su leyenda en *Pun.* I 273-283. Con una *ἑρπιδεύς* *τόν* sitúa el autor los muros de Hércules sobre una colina consagrada a Zacinto, *comes Alcidae* (v.276), que da su nombre a la ciudad. Mediante el demostrativo *hic* (v.276), con que acaba la topografía y que va referido a Zacinto, pasa Silio a explicar cómo este héroe ayudó a Hércules en su lucha contra Gerión, que es a continuación objeto de una prosopografía que comienza con frase nominal (v.278).

Los tres versos dedicados a la topografía comienza con una fórmula, muy frecuente en este tipo de descripciones, de la que forman parte los adverbios *haud procul* (vsos. 273-275):

*Haud procul Herculei tollunt se litore muri,
clementer crescente iugo, quis nobile nomen
conditus excelso sacrauit colle Zacynthos.*

La ciudad de Sagunto, situada sobre una escarpada colina a 800 mts. de la costa (15), era un punto clave para cartagineses y romanos, cuya falta de ayuda fue un craso error de la política exterior de Roma (16). Para Aníbal tenía una posición estratégica importante ya que, entre otras razones, dominaba el camino por la costa hacia *Carthago Nova* y era, además, el único centro independiente de Cartago al sur del Ebro; los romanos, por su parte, la consideraban fundada por los griegos provenientes del Lacio, y estaban aliados con ella desde el año 226 (17), pero su desidia, o quizá su excesiva confianza en que la ciudad no iba a ser tomada, provocó la caída de Sagunto en manos de Aníbal.

Por otra parte, la relación entre Zacinto y la ciudad sólo la encontramos en Silio Itálico. En cuanto a la prosopografía que nos ofrece el autor del monstruoso Gerión, en los versos 278-282 y, especialmente, los versos 278-279:

*Tris animas namque id monstrum, tris corpore dextras
armarat ternaue caput cervice gerebat*

presenta una contaminación de las otras fuentes que poseemos. En efecto, la generalidad de los autores describen a Gerión con tres cuerpos separados de caderas hacia abajo y unidos de cintura para

arriba; sólo Hesíodo lo presenta con tres cabezas, pero sin especificar más, en *Theog.* 287-288:

Χρυσάωρ δ' ἔτεκε τρικέφαλον Γηρυονῆα
 μεχθεὺς Καλλιρόη κόυρη κλύτου Ὠκεανοῦ.

En cambio, vemos que Silio, además de tres vidas, afirma que tenía una cabeza en cada uno de sus tres cuellos (*ternaque... cervice*, v.279) y *trīs dextrās* (v.278) que nos hacen suponer otras *trīs sínistrās* no mencionadas (18).

Tras la prosopografía, el autor, por medio del adverbio *hinc*, retoma el hilo y se refiere a la leyenda de la vacada de Gerión de la que se adueña Hércules (19) y, en el texto, pastoreada por Zalcinto en el momento de ser picado por una serpiente, causa de su muerte y consagración al héroe de la ciudad sita en la colina donde es enterrado.

2. TOPOTHESIAE ET PROSOPOGRAPHIAE .-

En *Aen.* III 618-623 describe Virgilio la cueva del Cíclope Polifemo y a él mismo. La *domus* virgiliana presenta un aspecto muy diferente al que, en primer término, ofrece Homero (*Od.* IX 216ss.): en este último encontramos una enorme cueva repleta de quesos, leche y el ganado ovino que llena los establos; es después de la presentación de Ulises y sus compañeros cuando el monstruo empieza a devorar y, por tanto, a mancharse su cueva de sangre humana.

En cuanto al propio Polifemo, Virgilio lo describe como un gigante antropófago: las dos descripciones virgilianas nos llevan a la conclusión de que Aqueménides está refiriéndose probablemente al aspecto del Cíclope y de su morada en el momento de la llegada

de Eneas o, en todo caso, habla de un tiempo posterior a la llegada de Ulises (20). Por otra parte, esta descripción de Polifemo es bien distinta a la que el propio Virgilio ofrece poco más abajo (vsos. 655-662, cfr.s. cap.IV) y donde encontramos otro aspecto homérico del gigante: la ternura que siente hacia sus ovejas.

Finalmente, hay que destacar en el texto las frases nominales que constituyen casi toda la *ἐκφρασις*:

Domus sanie dapibusque cruentis
intus opaca, ingens. Ipse arduus, altaque pulsat
sidera (di talem terris avertite pestem!)
nec visu facilis nec dictu adfabilis ulli;
visceribus miserorum et sanguine vescitur atro.

Similar a esta descripción de Polifemo y su *domus* es la que más adelante hace Virgilio (Aen.VIII 193-200) de Caco y su cueva, sobre todo en el contenido. En efecto, los dos monstruos son de gigantesco tamaño (el *arduus* Polifemo, cfr.s., es una *magna mole* en Caco, v.199) y antropófagos: Polifemo (III 622)

visceribus miserorum et sanguine vescitur atro

y Caco, VIII 195-197:

... semperque recenti
caede tepebat humus, foribusque adfixa superbis
ora virum tristi pendebant pallida tabo.

En cuanto a sus cuevas, ambas poseen una tenebrosa oscuridad. (III 619: *intus opaca*...; VIII 195: *solis inaccessam radiis*...) y están llenas de la sangre de las víctimas de sus moradores (III 625-626: *...sanieque aspersa natarent/ limina*...; VIII 195, cfr.s.). Por último,

Caco se nos presenta *semihominis... facies... dira* (v.194), *...atros/ore vomens ignis...* (vsos. 198-199) de su padre, Vulcano.

Dos *descriptiones commixtae* nos ofrece Virgilio de lugares y personajes en el interior de los *Inferi*, ambas *ἐκφράσεις* en el l.VI; en la primera (vsos. 295-305) se describe al río Aqueronte y al barquero Caronte, en la segunda (vsos. 548-557) al río Flegetonte y a Tisífone.

El Aqueronte es el río que, después de traspasar el *vestibulum* del Orco, es menester atravesar en la barca de Caronte para llegar al camino, guardado por Cérbero, que, previo juicio de Minos, conduce al Tártaro y a los Campos Elíseos. El Flegetonte es el río que rodea al Tártaro propiamente dicho, de ahí el sentido estricto con que aparece empleado por Virgilio en este texto el adjetivo *Tartareus* (v.551), frente al sentido más amplio con que aparece aplicado al Aqueronte (v.295). De manera distinta a Caronte, Tisífone no aparece como guardiana del río Flegetonte, sino que Virgilio la sitúa en el interior del Tártaro: tras la puerta de acero y en el vestíbulo de una torre (21) que se eleva a los aires.

Ambos ríos poseen un hirviente caudal (que nos pone en contacto con el fuego eterno del Infierno cristiano), pero con diferentes características; el Aqueronte posee una turbia corriente abundante en cieno: el calor y el limo es lo que destaca Virgilio en el v.297:

aestuat atque omnem Cocyto eructat harenam.

El Flegetonte, en cambio, parece poseer una mayor temperatura en sus aguas (*...flammis... torrentibus...*, v.550) y, en vez de arena,

arrastra rocas (...*torquetque sonantia saxa*, v.551). Las descripciones virgilianas de estos ríos son, sin duda, modelo de las que de los mismos ríos realiza Silio Itálico en *Pun.* XIII 563-565:

...large exundantibus urit

ripas saevus aquis Phlegethon et, turbine anhelo

flammarum resonans, saxosa incendia torquet,

y en 571-573:

tristior his Acheron sanie crassoque veneno

aestuat et, gelidam eructans cum murmure harenam,

descendit nigra lentus per stagna palude.

Respecto a las prosopografías, Caronte se nos presenta horrible, sucio y descuidado, vsos. 298-301:

portitor has horrendus aquas et flumina servat

terribili squalore Charon, cui plurima mento

canities inculta iacet, stant lumina flamma,

sordidus ex umeris nodo dependet amictus.

Y, frente a él, Tisífone, con la mitad de versos, ofrece un aspecto en su trabajo no menos temible, vsos. 555-556:

Tisiphoneque sedens palla succincta cruenta

vestibulum exsomnis servat noctesque diesque.

En oposición a la labor específica de Tisífone *exsomnis*, Caronte es *portitor*, es decir, tiene una función más amplia: es, por una parte, el encargado de pasar en su barca a la otra orilla del Aqueronte las ánimas, pero también tiene el atributo de prohibir a ciertas almas el acceso a la orilla; es, como afirma Norden con mucho acierto, el *Hafenzöllner* (22).

Aunque estamos acostumbrados a observar un especial cuidado por parte de los poetas en la confección de sus ἐκφράσεις, no podemos dejar de hacer notar, sin embargo, el primoroso cuidado de Virgilio en la elaboración de estos versos; así un somero análisis estilístico nos hace destacar (23) en los versos 302-304 el paralelismo de *conto subigit velisque ministrat*, aliteraciones como *corpora cumba* y el fuerte ἀντίθετον de *cruda deo viridisque senectus*; mientras la segunda ἐκφρασις presenta numerosas aliteraciones como: *respicit... subito... sub rupe sinistra* (v.548), *...ambit torrentibus amnis, / Tartareus... torquetque...* (vsos. 550-551), *...sonantia saxa* (v.551), *vis... virum... / ...valeant* (vsos. 553-554), repeticiones de determinadas consonantes en el interior de palabras sucesivas, como *...bello / caelicolae valeant* (vsos. 553-554), *...ferrea turris...* (v.554), etc.

En otro sentido no nos parece apropiado el comentario serviano al verso 295 (24), puesto que, si bien es cierta la opinión expresada por el comentarista, esta concepción pitagórica está, a nuestro entender, explícitamente expresada más adelante, en los versos 540-543:

hic locus est partis ubi se via findit in ambas:
 dextera quae Ditis magni sub moenia tendit,
 hac iter Elysium nobis; at laeva malorum
 exercet poenas et ad impia Tartara mittit,

pero no en el v.295, ya que la bifurcación del camino es posterior al paso del río Aqueronte.

Dentro de la obra histórica de Silio, inmersa en un pasaje legendario (la leyenda de Régulo y la serpiente del Bágrada), se en

cuentra la ἔκφρασις συνεξευγμένη (Pun. VI 146-166) que sitúa en un lugar imaginario la mansión infernal de la serpiente muerta por el héroe y al propio monstruo. Con posible base en un hecho histórico, nace esta leyenda que aparece también en otros épicos de la Historia: la diferencia entre estos autores es, fundamentalmente, los adornos con que revisten la legendaria hazaña de Régulo. Del pasaje ofrecido por todos ellos podemos colegir un hecho histórico: en un determinado lugar real (el río Bágrada y sus alrededores), un personaje histórico (Régulo) da muerte a una serpiente.

La ἔκφρασις que nos ocupa pone ante nuestros ojos el escenario y el monstruo que darán gloria al héroe romano, y Silio no duda en revestir todo de una cierta aureola mágica, con elementos tomados de la Mitología, que conduzca a Régulo a alcanzar una mayor gloria conferida por la inverosimilitud (presentada como algo creíble) de la puesta en escena. Con independencia del trato más o menos legendario con que los demás autores nos ofrecen el hecho, vamos a fijarnos en algunos puntos de la presentación de Silio:

A) Un sitio real descrito con elementos propios de las topotesias (vsos. 146-148): se trata de un bosque próximo al río Bágrada que posee las características, ya analizadas (25), del *lucus*, a saber: carácter sagrado (*nemus*, v. 147), umbroso (...*pallentibus umbris*, v. 146) y próximo a las aguas (*iuxta*, v. 146, va referido al propio río Bágrada que es recordado al final de la *descriptio*, vsos. 162-165:

Isque ubi ferventi concepta incendia pastu
gurgite mulgebat rapido et spumantibus undis,
nondum etiam toto demersus corpore in amnem

iam caput adversae ponebat margine ripae)

Pero estos elementos van reforzados con otros, como el *crassus.../halitus* (vsos. 147-148) o el *taetrum... odorem* (v.148), que subrayan el carácter aciago del lugar.

B) *Intus* (v.149) del bosque una *dira domus* (v.149), habitáculo del monstruo (vsos. 149-150 y 159-161), que ofrece un aspecto similar a otras nefandas moradas mitológicas: la magnitud y oscuridad de la caverna, que aparece en los versos 149-150:

intus dira domus curvoque immanis in antro

sub terra specus et tristes sine luce tenebrae,

también es señalada, entre otros, por Virgilio al describir la cueva del Cíclope Polifemo (*Aen. III 618-619: domus.../intus opaca, ingens...*) y, la oscuridad sólo, en la gruta de Escila (*Aen. III 424: ...caecis cohibet spelunca latebris*).

Por otra parte, también es frecuente la presencia en estas moradas de seres antropófagos, de huesos semiroídos, como observamos por ejemplo en la *domus* de la Esfinge, que describe Estacio (*Theb. II 508-509: ...semesaque nudis/ pectoribus... ossa premens*), de modo parecido al ofrecido por Silio en los vsos. 159-160: *...semesa iacebant/ ossa solo...*

C) No menos fabulosa es, por último, la presentación que Silio hace del monstruo (vsos. 151-165), del que destaca cuatro aspectos: su carácter prodigioso, que ya hemos visto en diferentes serpientes descritas (26), en los vsos. 151-153: *...monstrum exitiabile.../... cui par vix viderit aetas/ ulla virum...*; su naturaleza, también frecuente en estos animales: *...ira/ telluris gemitum...* (vsos. 151-152); su

tamaño: ...*serpens centum porrectus in ulnas* (v.153); y su voracidad, vsos. 155-159:

Ingluviem immensi ventris gravidamque venenis
alvum deprensi satiabant fonte leones,
aut acta ad fluvium torrenti lampade solis
armenta et tractae foeda gravitate per auras
ac tabe afflatus volucres...

La brevedad que observamos en la descripción del aspecto físico del *serpens* está explicada porque este mismo animal vuelva a ser descrito con mayor detalle unos versos más abajo (vsos. 220-224, cfr.s. cap.IV).

3. LOCUS AMOENUS ET PROSOPOGRAPHIA.-

Sólo en Ovidio aparece la descripción de un *locus amoenus* en una *descriptio commixta*: es la que encontramos en *Met.* III 28-35. La *ἑκφρα* *αὖς* comprende, además de la descripción del lugar, la de la serpiente de Marte muerta por Cadmo antes de la fundación de Tebas.

A) El *locus amoenus* abarca del v.28 al v.31 y su descripción está introducida por el formulismo frecuente en las *descriptiones locorum* compuesto por el verbo *stare* (cfr.s. cap.II): *silva vetus stabat...* (v.28). Pero, mientras que R.Ehwald se refiere a este texto afirmando que es una *ἑκφρασις τόπου* (27), F.Bömer precisa más la figura y la considera *locus amoenus* (28); efectivamente, un detenido análisis nos lleva a la conclusión de que se trata de uno de estos lugares, considerados por Ovidio de descanso y perdición (29), si bien esta precisión la hemos de hacer con ayuda del contexto en que se enmarca el lugar descrito. Revisando los elementos que, según Cur

tius (30), son precisos para constituir un *locus amoenus*, observamos que el lugar descrito que estudiamos posee árboles y agua, así como que Ovidio ha buscado una cierta indeterminación geográfica del sitio con ese v.28; el único elemento que falta en la *ἐκφρασις* es la existencia de un prado, pero, a pesar de no estar citado en el texto, conocemos su existencia porque ya Ovidio lo ha mencionado anteriormente: la "fresca hierba" donde se echa la vaca (...*teneraque latus submisit in herba*, v.23, y más arriba: ...*qua requieverit herba*, v.12).

En el bosque, virgen todavía (...*nulla violata securi*, v.28), está situado un *specus* del que forma parte un *antrum* (v.31) de igual modo que hemos visto en Silio Itálico (cfr.s. *Pun.* VI 150-151: ...*curvoque immanis in antro/ sub terra sepcus...*).

B) En cuanto a la serpiente, se trata de la que encuentra su muerte a manos de Cadmo, que siembra sus dientes, de los que nacen los Espartos: algunos de estos dientes no son sembrados por el Agenór^{ida}, sino guardados por la propia diosa Atenea que se los dará a Eetes, el cual ordenará su siembra a Jasón como uno de los trabajos que éste último debe realizar para lograr el renombrado Vello^{cino} de oro.

La descripción de esta serpiente de Marte la realiza Ovidio a lo largo de casi cuatro versos que terminan en una pausa fuerte, *Met.* III 31-34:

...ubi conditus antro

Martius anguis erat cristis praesignis et auro:

igne micant oculi, corpus tumet omne venenis,

tresque micant linguae, triplici stant ordine dentes.

El aspecto de esta serpiente ovidiana es de los más detallados que, de estos animales, poseemos en los autores estudiados (si se exceptúa a Lucano, para quien las serpientes no pasan de ser unos reptiles como los demás):

I.- El tamaño gigantesco es característica común a todas las serpientes mitológicas descritas, excepto a la que surge del sepulcro de Anquises.

II.- La "cresta de oro" de Ovidio es "sanguínea" en las serpientes que envía Neptuno contra Laocoonte (Verg. *Aen.* II 204-205) y "dorada frente" en la serpiente de Arquémoro (Stat. *Theb.* V 510).

III.- El brillo de fuego en los ojos está acompañado de sangre en Virgilio (*Aen.* II 210), en el monstruo de Hesfone sólo son *stellantia.../lumina...* (Val. Flac. *Arg.* II 499-500) y la serpiente del Bágrada posee el mismo fuego ovidiano (Sil. Ital. *Pun.* VI 220).

IV.- En cuanto al veneno, los autores que lo citan lo sitúan en la boca (Stat. *Theb.* V 508).

V.- Las tres lenguas también aparecen citadas en Silio (*Pun.* VI 222-223) y en Estacio junto con las tres filas de dientes (*Theb.* V 509-510).

VI.- Las tres filas de dientes, además de Estacio, las cita Valerio Flaco en el monstruo marino de Hesfone (*Arg.* II 500).

La serpiente de Marte también posee ese carácter "prodigioso" que ya hemos visto en estos animales (cfr.s. cap.IV) y, al igual que las serpientes de Neptuno descritas por Virgilio (*Aen.* II 203-212) y, posteriormente, que la serpiente del Bágrada de Silio (*Pun.*

VI 146-166 y 220-224), el monstruo descrito por Ovidio en este texto está en estrecha relación con las aguas.

Por último, la ἀφοδος que, poniendo fin a la ἐκφρασις, recoge el hilo del relato, está formada por el relativo con valor demostrativo seguido del adverbio *postquam* y concertando con un sustantivo que va referido al lugar descrito en primer término; es, como en otras ocasiones hemos visto, una fórmula característica de Ovidio para retomar la narración, v.35:

Quem postquam... lucum...

Tras esta ἀφοδος encontramos narrada la sorpresa de los compañeros de Cadmo ante la visión del monstruo y la muerte que encuentran por la ferocidad de la serpiente: estos sucesos del relato algunos autores como R.Ehwald y F.Bömer (31) no los separan de la *descriptio* propiamente dicha y, por tanto, extienden ésta al v.49 (32). En otro sentido, es notoria la similitud del pasaje ovidiano con el que encontramos en Silio (*Pun.* VI 146-166), donde los principales elementos son parejos:

I.- La *silva* (v.28) de Ovidio es recogida en el v.35 por el sustantivo *lucum*, y *lucus* es, precisamente, el bosque descrito por Silio (v.146).

II.- En ambos autores encontramos en el bosque un *specus* como morada de la monstruosa serpiente con ojos de fuego y tres lenguas.

III.- Las dos serpientes, relacionadas con las aguas, causan asombro tanto en los compañeros de Cadmo como en los de Régulo.

IV.- Si en Ovidio la serpiente acaba con todos los compañeros de Cadmo, en Silio sólo lo hace con algunos.

V.- Finalmente, ambos héroes, el mitológico Cadmo y el histórico Régulo, dan muerte al prodigioso monstruo.

Respecto a toda la problemática que plantea, en general, la leyenda de Cadmo y la fundación de Tebas, cuya complejidad no tiene aquí cabida, es excelente el estudio de F.Vian ya citado más arriba (33).

V.- DESCRIPTIONES RERUM
ET PROSOPOGRAPHIAE.

Comprende este epígrafe el análisis de las *descriptiones commixtae* por una *descriptio rerum* y una *prosopographia* por lo que se hace necesaria una clasificación en dos apartados según sea el orden de aparición de ambas *descriptiones* en la composición.

1. DESCRIPTIONES RERUM ET PROSOPOGRAPHIAE .-

En la enumeración de los diferentes aliados de Turno en su lucha contra los Enéadas, describe Virgilio a Aventino y a sus tropas. La *ἔκφρασις* (Aen. VII 655-670) tiene una composición anular: comienza con la aparición de Aventino y finaliza con la entrada de este personaje en el palacio real. Nos encontramos ante la lectura del texto como ante una escena cinematográfica: a lo lejos aparece Aventino en un carro y con su escudo; mientras al mando de sus tropas se acerca, se narra algo de su origen; a continuación se nos muestran sus tropas y, con especial atención, sus armas; hay, finalmente, un primer plano del caudillo, ya bajado del carro, cuando entra en el palacio. Es decir, la escena tiene tantos planos como descripciones ofrece la *ἔκφρασις* :

A) Aventino, vsos. 655-663. En la triunfante aparición del caudillo no se nos describe su aspecto propiamente dicho, sino sus pertenencias (vsos. 655-658): su carro adornado con una palma, sus caballos vencedores y, sobre todo, su escudo en donde está figurado el objeto del segundo trabajo de Hércules: la Hidra de Lerna, rodeada por cien serpientes (34).

Por medio del relativo *quem* (v.659) nos narra Virgilio el glorioso origen del caudillo descendiente de Hércules y comienza por decir su lugar de nacimiento: la colina del Aventino que, como afirma Servio (ad loc.), da su nombre al personaje (35). Hace el autor, a continuación, una alusión al décimo trabajo de Hércules, la vacada de Gerión, y al episodio de Caco que, tras este trabajo, tiene lugar al paso de Hércules por Italia durante el regreso; pero si la alusión a Gerión es explícita en los versos 661-662:

...postquam Laurentia victor

Geryone extincto Tirynthius attigit arva,

la posible alusión a Caco se realiza únicamente con una referencia al lugar donde sucede, con el v.663 (*Tyrrhenoque boves in flumine lavit Hiberas*), que, más adelante, es recogido cuando Virgilio narra el episodio en cuestión en el l.VIII, v.204: *...vallemque boves amnemque tenebant*.

B) En cuanto al armamento que el autor coloca en manos de la tropa de Aventino (vsos. 664-665), se trata, como es usual, de armas ligeras: *pila*, *dolones*, *teretes mucrones* y *verua Sabella*; es decir, armas apropiadas para la lucha cuerpo a cuerpo, excepto los habituales *pila*, única arma arrojadiza mencionada, pero que permite una lejanía del enemigo muy determinada.

C) Vuelve Virgilio en los versos finales de la *descriptio* (vsos.666-669) a Aventino, pero en esta ocasión se nos ofrece la apariencia que presenta el personaje:

Ipsae pedes, tegimen torquens immane leonis,

horridus Herculeoque umeros innexus amictu, (v.669)

terribili inpexum (os) saeta cum dentibus albis (v.667)

indutus capiti, sic regia tecta subibat.

Es una descripción formalmente constituida por abundantes frases nominales que nos muestra un digno hijo de Hércules: *pedes* (v. 666), como vemos también a su padre, *cum equos habuerit nobilissimos* (cfr. Servio ad loc.) y, de igual modo, cubierto con la piel de un león, como Hércules con la piel del león de Nemea; toda la descripción de Aventino, en definitiva, gira alrededor de su origen como hijo de Hércules: con tal afirmación comienza la *ἐκφοράς* (*sa-tus Hercule*, v.656), de nuevo aparece nombrado Hércules como *Tirynthius* (v.662) y, finalmente, observamos el patronímico (*Herculeoque... amictu*, v.669). Posiblemente Virgilio hace tanto hincapié en el linaje de Aventino para compensar la oscuridad que hasta este momento tenía el lector sobre el desconocido personaje.

En Lucano, *Phar.* II 354-365, encontramos una detallada descripción tanto de una morada y su tálamo nupcial, como de la propia novia protagonista de esas bodas: se trata de una *amplificatio* donde los nexos negativos que preceden a todas las oraciones sirven para destacar el contraste entre la apariencia de una novia cualquiera (en este caso la descrita) y la que presenta, en su segunda unión a Catón, la enlutada Marcia tras la muerte de su esposo Hortensio.

La primera parte de la *descriptio* nos ofrece el aspecto de la morada nupcial, adornada con florales guirnaldas y una cinta blanca, y está formada por los versos 354-357:

Festa coronato non pendent limine sarta,

infulaque in geminos discurrit candida postes,
 legitimaque faces, gradibusque adclinis eburnis
 stat torus et picto vestes discriminat auro.

En cuanto al tálamo nupcial es tradición que esté colocado sobre una base de marfil, como vemos con el lecho de Tetis y Peleo (36), en *Cat. Carm.* LXIV 48-49:

...Indo quod dente politum

tincta tegit roseo conchyli purpura fuco,

donde el cobertor, en cambio, es de color púrpura y no *picto...auro* (v.s., v.357).

Sin embargo, lo más detallado es la apariencia de la novia, a la que nos parece estar viendo; su descripción (vsos. 358-364) presenta todo el ornato con que se revestían las desposadas: la corona, aquí almenada (37), el anaranjado velo para *nubere* su rostro y que aquí aparece como *lutea...flammea* (v.361), el cinturón con que se ceñían el talle y cuyo *nodus Herculeus* era solemnemente desatado al final de la ceremonia y, finalmente, otros adornos: un collar y un chal. Pero, además de todos estos elementos, propios del atuendo de las novias, Lucano hace mención de una costumbre según la cual la mujer no debía pisar el umbral (38) de su nueva morada, por lo que los del cortejo la entregaban, en volandas, al marido que esperaba al otro lado del *límen*, v.359: *translata vitat contingere límina planta*.

Otra *ἐκφρασις* de este tipo nos ofrece de nuevo Lucano al describir el palacio real de Alejandría y la multitud de criados que allí se hallan.

A la llegada, tras la muerte de Pompeyo, de César a Alejandría para recuperar las deudas de Ptolomeo Auletes, se encuentra con la disputa que, por la posesión del trono, mantienen Ptolomeo Dionisio y su hermana y mujer, Cleopatra. La reina se atrae la ayuda de César por medio de sus "atractivos" (*exigit infandam corrupto iudice noctem*, v.106) y, para celebrar la alianza, le ofrece un banquete: con motivo de tal acontecimiento nos presenta Lucano la ἐκφοράς en *Phar.* X 111-136. El pueblo de Alejandría, que apoyaba a Ptolomeo, indignado por el apoyo de César a Cleopatra, sitia a ambos en el palacio durante seis meses, hasta que llegan los refuerzos solicitados por César a las provincias orientales: en la primavera del año 47 tiene lugar el aniquilamiento de Ptolomeo y su ejército, y Cleopatra es repuesta en el trono.

Es en este ambiente histórico donde coloca el autor la *descriptio*: no es difícil comprender que la moral lucánea rechazara y condenara la corrupción y el desenfreno de los amantes y de ahí el comienzo del texto analizado, vsos. 111-112:

Ipse locus templi, quod vix corruptior aetas
extruat, instar erat,...

El hecho de que Lucano afirme que el palacio real de Alejandría era *templi.../...instar* nos hace pensar que quizá tuviera *in mente* una condena a la ὕβρις demostrada al ser laminadas las cubiertas de las *domi* de César y Augusto con oro y bronce, aplicando, por una decisión especial del Senado, en moradas privadas lo que hasta entonces sólo era propio de los templos.

Los vsos. 112-121 están dedicados a los materiales preciosos

con los que estaba construido el palacio, llegando a afirmar de algunos de ellos, quizá con exageración, que no constituían un revestimiento, sino que eran ellos mismos el material de tal o cual elemento arquitectónico, vsos. 114-119:

nec summis crustata domus sectisque nitebat
marmoribus, stabatque sibi non segnis achates
purpureusque lapis, totaque effusus in aula
calcabatur onyx; hebenus Mareotica vastos
non operit postes sed stat pro robore vili,
auxilium non forma domus...

El palacio de Alejandría nos parece una ostentosa *amplificatio* del palacio del Sol descrito por Ovidio (cfr.s. cap.III), pues, en efecto, los materiales nombrados por este autor (oro, piropero, marfil y plata) ocupan tan sólo tres versos, porque a Ovidio lo que le interesa, más que la riqueza de los materiales, es la obra de arte en sí (*Met.* II 5: *materiam superabat opus...*), mientras que Lucano se preocupa por destacar, a lo largo de toda la figura retórica, la riqueza y el esplendor de los materiales que considera en relación directamente proporcional a la nequicia de sus moradores.

La misma enumeración de materiales preciosos la va extendiendo Lucano de los elementos arquitectónicos al mobiliario y demás utensilios, prestando especial atención a la riqueza y el fausto y omitiendo toda alusión al primor de las obras de arte (vsos. 122-126). Finalmente, todo este lujo exagerado (*explicuitque suos magno Cleopatra tumultu/... luxus* , vsos. 109-110) culmina con una deshilada prosopografía de las personas al servicio de la reina (vsos. 127-135). Es

habitual en las descripciones de grupos no describir las personas una a una, sino hacer una descripción común a todas, ya que hemos visto (cfr.s. cap.IV) que suelen componer grupos homogéneos donde la personalidad de sus componentes queda oculta bajo una apariencia uniforme: sin embargo, con gran maestría, Lucano va mostrando rasgos salteados de uno u otro criado, debido a la heterogeneidad y cantidad de gente que forma el servicio y que el propio autor menciona al comenzar su prosopografía, v.127:

tum famulae numerus turbae populusque minister.

Por último, hay que señalar que ésta es una de las ἐκφράσεις de Lucano que ofrece un formulismo más típico, tanto en su fórmula introductoria (*ipse locus.../...instar erat*, vsos. 111-112), como en la ἀφοδος (... *illic...*, v.136).

Al frente de sus tropas tirintias (ya descritas en *Theb.* IV 154-156, cfr.s. cap.IV) nos describe Estacio a uno de los Siete contra Tebas, a Capaneo, el hijo de Hipónoo.

Es una ἐκφρασις (*Theb.* IV 165-178) que nos muestra el aspecto del caudillo revestido con sus armas, a las que el autor dedica prácticamente toda la *descriptio*.

Del físico de Capaneo apenas nos dice más que lo que afirma tras la descripción del escudo, antes de comenzar con la coraza, y que es una frecuente característica de los héroes (siguiendo el modelo griego de belleza masculina): que sus costados son amplios y su pecho ancho (*at laterum tractus spatiosaque pectora...*, v.173). Aunque Estacio no detalla más características físicas de Capaneo, la descripción de las piezas de su armadura, así como de su jabalina,

tienden a presentárnoslo como un gigante de increíble fuerza.

Capaneo aparece *pedes* (v.165), como ya vimos al heraclida Aventino (v.s.), revestido de coraza y casco y portando un escudo y una jabalina.

El primer objeto descrito y el que más versos ocupa es el escudo, vsos. 166-172:

quattuor indomitis Capaneus erepta iuencis
terga superque rigens iniectu molis aenae
versat onus; squalet triplici ramosa corona
Hydra recens obitu: pars anguibus aspera vivis
argento caelata micat, pars arte reperta
conditur et fulvo moriens nigrescit in auro;
circum amnis torpens et ferro caerula Lerna.

El *onus* (v.168) lo explica Estacio por el número de toros necesario para su fabricación y también por su revestimiento de bronce. En cuanto al motivo cincelado en el escudo, hace referencia al lugar de procedencia de Capaneo, Tirinto, y su estrecha relación con Hércules: se trata del segundo trabajo del Anfitriónida, la muerte de la Hidra de Lerna; el mismo trabajo, pero no tan detallado, que hemos visto en el escudo de Aventino descrito por Virgilio (cfr.s.). La elaborada obra de arte nos muestra primorosamente cincelada a la Hidra (...*recens obitu*, v.169), cuando todavía no ha dejado de existir (...*anguibus... vivis*, v.169), por lo que el artista ha hecho uso de diferentes metales para diferenciar las partes vivas (plata) de las muertas (oro ennegrecido), así como para expresar el color cerúleo de las aguas de Lerna (hierro). El motivo de las aguas rodeando el escudo ya aparece en las descripciones

de los escudos de los grandes héroes: el Océano rodea los escudos de Aquiles (39) y Hércules (40), mientras que en el de Eneas (41) a parece el mar, en el centro del escudo, donde se desarrolla la ba talla de Accio.

El resto de los objetos están descritos con brevedad, teniendo el autor un especial cuidado en destacar su peso y tamaño, proporcionados con su dueño: la pesada coraza está hecha de acero (vsos. 173-175), el casco lleva en su cimera un *gigans* (vsos. 175-176), sin especificar si se trata de una figura gigantesca o de la figu ra de un gigante, pero posiblemente de ambas cosas a la vez; por último, Capaneo lleva como jabalina un ciprés despojado de sus ra mas y recubierto de hierro (vsos. 176-177), sin duda otra exagera ción de Estacio para mostrarnos la fuerza del caudillo.

2. PROSOPOGRAPHIAE ET DESCRIPTIONES RERUM.-

Al final de la enumeración de los diferentes caudillos que for man el bando rútilo, y antes de la descripción de Camila con la que se da fin al l.VII, encontramos la primera de las tres *descrip*- *tion*es dedicadas a Turno (Aen. VII 783-793). En las tres ocasiones en que Virgilio nos describe al hijo de Dauno, nos lo presenta ar mado, pero si en las dos prosopografías que ya hemos visto, en Aen. XI 486-490 y XII 87-91 (cfr. s. cap. IV), el autor pretende ante to do destacar la apariencia del caudillo en determinados momentos: como un hombre furioso e impaciente (l. XI) o revestido con toda so lemnidad ante el combate final (l. XII), en el texto que nos ocupa le interesa que el lector se fije en su casco y, sobre todo, en la principal posesión de todo héroe: su escudo, descrito como verda-

dera obra de arte.

De la apariencia física de Turno nos dice Virgilio que era de hermosa figura y alta estatura (*...et toto vertice supra est*, v.784); es, por otra parte, habitual en todas las prosopografías de Turno hacer referencia a determinadas características del caudillo: su carácter, su aspecto armado, su valor o su fuerza, pero omitir los rasgos físicos del héroe o, como en este texto, hacer una leve alusión a ellos.

El casco, de triple penacho, *...Chimaeram/ sustinet...* (vsos. 785-786), el monstruo hijo de Tifoeo y Equidna, muerto por Belerofontes montando a Pegaso, y que tenía (según la versión más extendida) el cuerpo de león, la cabeza de cabra ignívoma y cola de serpiente: es difícil imaginar tal monstruo coronando el casco, seguramente Virgilio piensa solamente en la cabeza de cabra y de ahí su afirmación *Aetnaeos efflantem faucibus ignis* (v.786).

La misma extensión que la descripción del casco tiene la del escudo que, sin embargo, está más detallado, vsos. 789-792:

at levem clipeum sublati cornibus Io
auro insignabat, iam saetis obsita, iam bos,
argumentum ingens, et custos virginis Argus
caelataque amnem fundens pater Inachus urna.

Sin duda alguna esta representación figurada en el escudo ha servido de modelo a Estacio en las descripciones de las estatuas de Inaco e Io (*Theb.* II 217-218 y VI 273-275, descripciones de Inaco; *Theb.* VI 276-277, descripción de Io, cfr.s. cap.III): las dos veces que Estacio describe al río Inaco lo representa con su urna

y en la descripción de Io nombra, al igual que Virgilio, a su guardián, Argos Panoptes.

La costumbre de que las escenas representadas en los escudos es ten relacionadas con sus dueños respectivos, impulsa a Servio a considerar a Inaco fundador del linaje de Turno (42).

A la coraza y a la espada, no descritas en el texto, hace referencia Virgilio en las otras dos *ἐκφράσεις*: la coraza, de bronce en *Aen.* XI (cfr.s.), es de oro y oropel en el l. XII (cfr.s.); la es pada, sólo mencionada en el l. XI, aparece fabricada por Vulcano (el artífice de los dioses) y templada en las aguas de la Estige en el l. XII.

Valerio Flaco utiliza una *ἐκφρασις* para describir a Jasón y una pátera en *Arg.* I 659-666; a pesar de la extensión, las descripciones propiamente dichas son muy breves: a Jasón nos lo presenta re vestido con el sagrado ropaje apto para ofrecer libaciones en honor de la divinidad marina, a fin de agradecer la partida de la na ve Argo y propiciarse a Neptuno para que el éxito corone su empre sa; para llevar a cabo este sacrificio, Jasón toma una pátera de la que sólo afirma que era de oro: el resto de la figura estilística la emplea Valerio para contarnos el origen del vaso sagrado; su dueño actual, Esón, la había recibido de Salmoneo, motivo del que el autor se vale para darnos una de las más completas noticias acerca de la soberbia de este Eólida: su intento de imitar los ra yos de Júpiter, por lo que el padre de los dioses le fulminó, des púes de que el propio Salmoneo quemara los bosques de Pisa y los campos de Elis, y por lo que lo encontramos en el Tártaro sufrien

do crueles castigos (cfr. Verg. Aen. VI 585-595).

En Theb. IV 129-136 describe Estacio a uno de los Siete contra Tebas, al hijo de Aristómaco y sobrino, por tanto, de Adrasto: Hipomedonte, de quien nos presenta el autor el casco, la coraza y el escudo.

El casco, de bronce, está coronado por un triple penacho de modo similar al casco de Turno descrito por Virgilio: *triplici crinita iuba...* (Aen. VII 785), aunque Estacio especifica su color: *ter niveum scandente iuba...* (Theb. IV 130).

De la coraza, Estacio sólo nos dice el material con que estaba tejida, el hierro: *...latus omne sub armis/ ferrea suta terunt...* (vsos. 130-131).

Es, por último, el escudo lo que el autor nos describe con más detalle: grande, de oro y llevando cincelado el crimen de las Danaides, vsos. 131-135:

...umeros ac pectora late
flammeus orbis habet, perfectaque vivit in auro
nox Danaï: sontes Furiarum lampade nigra
quinquaginta ardent thalami; pater ipse cruentis
in foribus laudatque nefas atque inspicit enses.

Alude Estacio a la promesa exigida por Dánao a sus hijas antes de sus bodas con los Egíptidas y de ahí la *Furiarum lampade nigra* (v. 133), en vez de las festivas antorchas nupciales y, en cambio, no habla para nada de la desobediencia de Hipermestra al respstar la vida de su marido, Linceo. Por otra parte, como es usual, el motivo cincelado está relacionado con el dueño del escudo, pues, en

efecto, Dánao es un antepasado, aunque muy lejano, de Hipomedonte, ya que, cuando huyó a Argos, Gelánor le cedió el trono antes de su división.

Por último, el tema del crimen de las Danaides, también en oro, lo encontramos ya en el tahalí de Palante virgiliano (*Aen.* X 469-499, cfr.s. cap.III).

Una descripción del cónsul romano derrotado en Trasimeno, de Flaminio revistiéndose con sus armas, de las propias armas y del caballo nos ofrece Silio Itálico en *Pun.* V 132-148, antes de dar comienzo a la célebre batalla mencionada.

El primer objeto descrito es el casco (43), inspirado, sin duda, en el de Turno (*Aen.* VII 785-788, cfr.s.); los dos tienen triple penacho (*cui triplici crinita iuba...*, *Aen.* VII 785; *...cui.../triplex crista iubas...*, *Pun.* V 133-134) y están coronados por un monstruo mitológico (en Virgilio, *Aen.* VII 785, la Quimera; en Silio, *Pun.* V 135, Escila) que, con un vocabulario narrativo y no descriptivo, muestran su actividad característica: la Quimera arroja fuego por sus fauces (*Aetnaeos efflantem faucibus ignis*, *Aen.* VII 786) y Escila provoca naufragios (*...fracti contorquens pondera remi*, *Pun.* V 135). Pero, a diferencia de Virgilio, Silio habla del material con que se ha fabricado el casco, bronce y piel de foca, y precisa más la cimera, por cuanto explicita que desde ella se esparcía la cabellera de un suevo (44).

De la coraza nos dice el autor el material y cómo estaba tejida: tanto el hierro (cfr.s. Estacio, *Theb.* IV 131) como el oro (v.gr. Verg. *Aen.* XII 87-88, cfr.s. cap.IV; Sil. Ital. *Pun.* II 401-402, cfr.s. cap.

III) son materias primas frecuentes en las corazas, pero aquí aparecen ambos metales combinados en una infrecuente descripción con gran detalle del tejido, vsos. 140-141:

loricam induitur; tortos huic nexilis hamos
ferro squama rudi permixtoque asperat auro.

En cuanto al escudo, la escena allí representada es típica de la mitología romana y está salpicada por la sangre de las víctimas del cónsul (*tum clipeum capit, aspersum quem caedibus olim/ Celticus ornat cruor...*, vsos. 142-143): es una evidente alusión a la victoria reciente de Flaminio sobre los galos (año 223), pero también es un presagio de mal agüero. Respecto a la escena cincelada, seguramente está inspirada en una de las que Virgilio nos ofrece en su descripción del escudo de Eneas (cfr.s. cap.III), *Aen.VIII* 630-634:

Fecerat et viridem fetam Mavortis in antro
procubuisse lupam, geminos huic ubera circum
ludere pendentis pueros et lambere matrem
inpavidos, illam tereti cervice reflexam
mulcere alternos et corpora fingere lingua.

Pero la verde gruta virgiliana es húmeda en Silio, y de los gemelos sólo aparece Rómulo lamido por la loba y con clara alusión a su posterior divinización, vsos. 143-145:

... humentique sub antro,
ceu fetum, lupa permulcens puerilia membra
ingentem Assaraci caelo nutribat alumnum.

Y siguiendo con su costumbre de hablar de toda la armadura, aunque sea con leve referencia (v.gr. *Pun. II* 400: *ensem una ac multis fa-*

talem milibus hastam), también menciona aquí la espada y la lanza (*hinc ense lateri dextraeque accommodat hastam*, v.146) de Flaminio, para terminar con su caballo que, cubierto anacrónicamente (45) por la piel de una tigresa del Caúcaso (*Caucasiam instratus virgato corpore tigrim*, v.148), nos recuerda al de Partenopeo en Stat. *Theb.* IX 685-686: ... *equus, quem discolor ambit/ tigris...*

VI.- DESCRIPTIONES RERUM AC
LOCORUM ET PROSOPOGRAPHIAE

Comprende el epígrafe las *descriptiones commixtae* de los tres tipos de ἐκφράσεις. Debido a que sólo poseemos dos ejemplos de esta clase, no parece necesario realizar una clasificación según el orden en que encontramos las diferentes descripciones, aunque este orden no es coincidente en los dos modelos: la ἐκφρασις que aparece en Ovidio nos presenta, en primer lugar, una *descriptio rerum*, luego una *descriptio locorum* y, por último, una *prosopographia*; por el contrario, Silio coloca en primer término una *prosopographia*, después una *descriptio rerum* y finaliza con la *topographia*.

Así pues, una *descriptio rerum*, seguida de la *topographia* de una laguna y de una *prosopographia* del lobo que surge de allí, ofrece Ovidio en *Met.* XI 359-369. Según la leyenda ovidiana, Peleo, por haber dado muerte a su hermanastro Foco (hijo de Eaco y la Nereida Psámate), se refugia en Traquis. Psámate hace surgir contra él un lobo que devora algunos de sus bueyes y que, finalmente, por intercesión de Tetis es metamorfoseado en piedra.

La ἐκφρασις συνεξεύγμενη que nos ofrece el autor es, pese a su breve extensión, de importante contenido para la leyenda. Con la descripción de unos *templa*, vsos. 359-361:

Templa mari subsunt nec marmore clara nec auro,
sed trabibus densis lucoque umbrosa vetusto;
Nereides Nereusque tenent...

el autor pretende destacar dos hechos: la no intervención de la mano humana en estos *templa*, situados en un sagrado *lucus*, en explíci-

ta oposición a las riquezas que adornan los templos hechos por la mano del hombre. Y, en segundo lugar, la pertenencia de estos lugares sagrados a Nereo y las Nereidas, una de las cuales es, precisamente, Psámate, la responsable de la aparición del lobo.

La *palus*, formada por el desbordamiento del mar, aparece ...*den sis obsessa salictis* (v.363) de cuyas sombras es de donde surge el lobo que se nos muestra enorme, feroz y criminal, vsos. 365-368:

inde fragore gravi strepitans loca proxima terret
belva vasta, lupus silvisque palustribus exit,
oblitus et spumis et sparsus sanguine rictus
fulmineus, rubra suffusus lumina flamma.

La descripción de la fiera se corresponde con la de cualquier animal carnívoro o monstruo mitológico antropófago de los que hemos analizado, por lo que Ovidio en vez de *lupus* podía haber mencionado a cualquier otro animal. Hay que añadir, además, que éste es el único lobo del que poseemos una descripción en la épica latina estudiada (de igual modo que vimos que ocurría con la descripción, también ovidiana, de un cuervo, cfr.s. cap.IV).

Con la ἀποδοῖς final (*quí...*, v.369) aparece relatada la actuación del animal con cuya metamorfosis se da fin a la leyenda.

Tras la toma de Sagunto, Aníbal se dirige a Cádiz desde donde envía a Bóstar a consultar el oráculo de Júpiter Amón; el general cartaginés, mientras tanto, visita el antiguo templo que Hércules, con el sobrenombre de Tirio, posee en la ciudad: con este motivo describe Silio el aspecto que presentan los sacerdotes del templo, así como las escenas representadas en las puertas del templo (*Pun.*

III 23-31, 32-45). Tras contemplar estos relieves, Aníbal dirige su mirada al mar, cuyo espectáculo también es descrito (vsos. 46-61), antes de despedirse de su esposa e hijo, a quienes envía a Cartago.

La primera descripción es, pues, una prosopografía unificada del grupo de sacerdotes que mantienen viva la llama de los altares. En primer lugar se nos describe la vestimenta que habitualmente llevan los sacerdotes en el templo, vsos. 24-25:

... velantur corpora lino,

et Pelusiaco praeifulget stamine vertex

donde Silio utiliza una *variatio* para expresar el mismo tejido, el lino, utilizado para el vestido y la cinta de la frente. A continuación, se explicita más cómo debe ser la *vestes sacrificia* (*discinctis... tura dare atque.../...lato... distinguere clavo*, vsos. 26-27) y cómo deben llevar los pies y la cabeza (*pes nudus tonsaeque comae...*, v. 28).

Tras la afirmación de que el templo carece de cualquier tipo de estatua, comienza Silio la descripción de las escenas que Aníbal ve cinceladas en las puertas del templo.

De manera confusa y desordenada, aparecen descritos en relieve algunos de los trabajos y *parerga* (46) de Hércules. Menciona el autor en primer lugar la hidra de Lerna (segundo trabajo, uno de los que con mayor frecuencia encontramos cincelado en escudos, v.gr. el de Aventino en Verg. *Aen.* VII 657-658, el de Capaneo en Stat. *Theb.* IV 166-172, etc., cfr.s.) y, a continuación el león Cleoneo, primer trabajo hercúleo, conocido como el elón de Nemea; llama Silio

al famoso león con el topónimo de la ciudadde Cleonas, donde Hércules se aloja cuando se dirige a dar caza a este león. Salta Silio al último trabajo, el duodécimo, en que el héroe saca a Cérbero de los Infiernos, y nombra después el octavo, las yeguas antropófagas de Diomedes, que aquí son *equi* (v.38); a continuación aparece el cuarto, el jabalí del Erimanto, y el tercero, la cierva de Cerinfa, que Silio considera *cervus*, quizá por las astas y, sin nombrar que éstas eran de oro, afirma que el ciervo tenía las pezuñas de bronce (*aeripedis... cervi*, v.39). Añade después dos *parerga*: uno de los varios que realiza en el undécimo trabajo (su lucha con Anteo) y otro del cuarto trabajo (su lucha con los Centauros); finalmente, nombra la amputación de un cuerno que Hércules causó al río Aqueloo en su lucha por Deyanira y, en medio de todo, la cremación del héroe en el monte Eta.

En esta aglomeración de escenas no aparece descrito detalladamente ningún trabajo; en realidad, Silio parece buscar esta falta de claridad en la disposición de la materia, a pesar de que la *ἐκφρασις* tiene manifiestas influencias virgilianas en la fórmula *introdutoria*, que es igual a la que introduce los relieves de las puertas del templo de Apolo en Cumas (*Aen.VI 20ss.*, cfr.s. cap.III), donde la disposición de las escenas queda perfectamente aclarada.

Y después de contemplar estas maravillas debidas a la mano del hombre, Aníbal dirige su mirada a otras maravillas, pero, esta vez, debidas a la naturaleza: se absorbe así en la contemplación del océano Atlántico, cuyo oleaje describe Silio a continuación, vsos. 46-60:

Mira dehinc cernit: surgentis mole profundí
 iniectum terris subitum mare nullaue circa
 litora et infuso stagnantis aequore campos.
 Nam qua caeruleis Nereus evolvitur antris
 atque imo freta contorquet Neptunia fundo,
 proruptum exundat pelagus, caecosque relaxans
 Oceanus fontis torrentibus ingruit undis.
 Tum vada, ceu saevo penitus permota tridenti,
 luctantur terris tumefactum imponere pontum.
 Mox remeat gurgés tractoque relabitur aestu,
 ac ratis erepto campis deserta profundo,
 et fusi transtris expectant aequora nautae.
 Cymothoes ea regna vagae pelagique labores
 Luna movet, Luna, immissis per caerula bigis,
 fertque refertque fretum, sequiturque reciproca Tethis.

La detalladísima descripción quizá quede explicada por el asombroso espectáculo que debía suponer para los romanos la contemplación del océano Atlántico acostumbrados, como estaban, al Mediterráneo.

Por último, la ἀφοδος final (*haec propere spectata...*, v.61) puede ir referida a la totalidad de la ἐκπασις συνελευμένη o bien a la última parte; esta última opinión parece más probable por la colocación del adverbio *propere*.

VII.- CONCLUSIONES

De acuerdo con lo ya visto en el epígrafe correspondiente de los demás capítulos, vamos a ordenar las conclusiones en los mismos cuatro apartados.

1.- En el escaso número de este tipo de *descriptions* que poseemos se siguen, en cuanto a las FORMULAS, las pautas ya marcadas anteriormente.

La fórmula introductoria más utilizada sigue siendo la compuesta por el verbo *esse* que, en las cuatro ocasiones en que aparece, va en un tiempo pasado. También vemos en este capítulo cómo Ovidio utiliza un compuesto de este verbo para introducir una *ἐκφρασις*; en esta ocasión es la forma *subsunt*; la única fórmula introductoria con el verbo *esse* que emplea Silio es formando parte de una voz pasiva. Un buen número de descripciones aparecen introducidas por verbos que ya hemos visto introduciendo *descriptions locorum*; dos veces encontramos *stare* (Virgilio y Ovidio), una *iacet* (Valerio Flaco) y seis veces otros verbos, todos ellos introduciendo una descripción de lugar con que se inicia la *descriptio commixta*. Y de igual modo sucede con las demás fórmulas introductorias: se encuentran relacionadas con la primera descripción que aparece en la *ἐκφρασις συντεταγμένη* de la que forman parte; así en cuatro ocasiones hallamos un verbo con la significación de "llevar puesto" o "mostrar", dos que indican dirección, tres frases nominales, etc.

En cuanto a las *ἀφοροι*, la más utilizada sigue siendo el demostrativo *hic, haec, hoc* y sus adverbios derivados (en doce de las veintiséis descripciones de este tipo que poseemos), seguido de

un verbo, un sustantivo y/o adjetivo referido a la persona u objeto descrito, el demostrativo *ille, illa, illud*, el relativo y un adverbio; estos tres últimos casos aparecen en dos ocasiones cada uno.

Respecto a las preferencias de los diferentes autores, Virgilio opta por el verbo *esse* o una frase nominal para introducir una descripción, mientras que para recoger el hilo del relato tiende a utilizar las formas de *hic, haec, hoc* o algún verbo. Ovidio, por su parte, junto al compuesto de *esse*, ya visto, utiliza *stare* y en las dos ocasiones la ἄφοδος está compuesta por el relativo. Lucano utiliza en cada descripción un verbo introductorio diferente (una vez el verbo *esse*) y una ἄφοδος también distinta. Valerio Flaco es el único que utiliza en este capítulo la forma *iacet* para introducir una descripción y siempre el demostrativo *hic, haec, hoc* como ἄφοδος. Estacio emplea una vez el verbo *esse*, otra la forma *urgentur* y en dos ocasiones verbos propios de prosopografías; como ἄφοδος muestra también sus preferencias por *hic, haec, hoc*. Silio, en fin, no sigue ninguna fórmula fija e introduce de diferentes maneras sus descripciones, mientras que el hilo del relato lo suele recoger con formas del mencionado demostrativo.

Debido a la peculiar estructura de este tipo de descripciones, es lo lógico y esperado (como en realidad sucede) la aparición de un tipo de fórmulas que, por su situación, no hemos visto hasta ahora: las colocadas entre los diferentes tipos de descripciones que componen las ἐκφράσεις συνεξεγμένα. Lo más usual es que los autores utilicen una pequeña ἄφοδος de la primera descripción que, a

su vez, sirva para introducir la descripción siguiente, y lo más frecuente es utilizar formas del demostrativo *hic, haec, hoc*. Pero, en ocasiones, los autores utilizan dos fórmulas: una ἀφοδος poniendo fin a la primera descripción y una nueva fórmula introductoria iniciando la siguiente descripción; esto es lo que sucede en las dos *descriptiones commixtae* de los tres tipos que poseemos (Ovidio y Silio Itálico), sobre todo en la de Ovidio: la primera descripción está introducida por *templa... subsunt* (Met. XI 359) y cerrada por *hos* (v.361); la segunda introducida por *iuncta palus huic est...* (v.363) y cerrada por *inde* (v.365); finalmente, la tercera está introducida por *belva vasta... exit* (v.366) y cerrada por *qui* (v.369) que es, a su vez, la ἀφοδος del conjunto de la *descriptio*. No obstante, el doble formulismo intermedio también lo vemos en muchas de las ἐκφράσεις compuestas de dos descripciones.

2.- Este tipo de descripciones son, quizá, las que presentan una mayor regularidad en lo que a EXTENSION se refiere: excepto tres (una de cuatro versos de Valerio, otra de seis versos de Virgilio y otra de treinta y nueve versos de Silio), las demás fluctúan entre ocho y veintiocho versos, y la mayoría se encuentran entre los diez y dieciocho versos.

De las veintiséis descripciones de este capítulo, nueve tienen de cuatro a nueve versos, doce de diez a dieciocho, cuatro de veintuno a veintiocho versos, y sólo una de treinta y nueve versos, de Silio y compuesta por los tres tipos de descripciones.

En cuanto a los autores, Virgilio es bastante regular, inclinándose por las descripciones de ocho a dieciocho versos (ocho de las

diez que ofrece), sobre todo por las de diez u once versos. Ovidio sólo presenta dos descripciones compuestas: una de ocho versos y otra de once. De las tres que hay en Lucano, una es de doce versos, otra de trece y otra de veintisiete. Valerio Flaco, por su parte, es el más breve: tiene una de cuatro y otra de ocho versos. Finalmente, Estacio y Silio ofrecen gran irregularidad en este aspecto: ambos presentan un mínimo de ocho versos, mientras que, como máximo, Estacio tiene veintiocho versos y Silio treinta y nueve.

Podemos resumir este apartado diciendo que las ἐκφράσεις συνεζευγμένα son, en general, las más regulares de todas y ofrecen una extensión que, proporcionalmente al número de ellas que poseemos, es la más amplia en su conjunto, aunque no así en sus partes donde la extensión es la habitual o, en ocasiones, menor.

3.- La FRECUENCIA de las *descriptions commixtae* es, en comparación con el número de descripciones aisladas de los diferentes tipos, escasa. De las veintiséis que hemos encontrado, trece son *descriptions locorum et prosopographiae*, ocho *descriptions rerum et prosopographiae* (de las que cuatro aparecen en este orden y las otras cuatro en el inverso), tres de *descriptions locorum et rerum* y, por último sólo vemos dos compuestas por los tres tipos de descripciones.

De las *descriptions locorum* las más frecuentes son las topografías (once), seguidas de las topotesias (seis) y un sólo *locus amoenus*. En las *descriptions rerum* hay varias referidas a la arquitectura, una referida a motivos cincelados en un templo (el de Hércules Tírio en Cádiz, de Silio), otras varias (tres) y, la mayoría, son descripciones de armaduras, sobre todo, de cascos y escudos. Las

prosopografías añadidas a los otros tipos de descripciones son, con mucho, las más numerosas (hay prosopografías en veintitrés de las veintiséis descripciones de este capítulo) e, incluso, en alguna de estas *descriptions commixtae*, observamos más de una prosopografía (v.gr. la descripción de Aventino y sus tropas en Virgilio); los más descritos son los monstruos mitológicos (Harpías, Medusa, Esfinge, Caronte, Tisífone, etc), los personajes mitológicos (Turno, Aventino, Jasón, Capaneo, etc), los animales (sobre todo, serpientes), grupos de personas (especialmente sacerdotes), y el menor número es de personajes no mitológicos.

Entre los autores, Virgilio es el que más las utiliza (diez veces), seguido de Silio (cinco), Estacio (cuatro), Lucano (tres) y, por último, Ovidio y Valerio, ambos sólo en dos ocasiones.

Hay que añadir, finalmente, que en todas las *descriptions commixtae* de dos tipos, en las que hay una descripción de lugar, ésta está invariablemente colocada en primer lugar (lo que pone de relieve la importancia de esta descripción para situar la siguiente), pero esto no sucede en ninguna de las dos descripciones que poseemos compuestas por los tres tipos: en Ovidio la descripción de lugar está colocada entre las otras dos y en Silio aparece puesta al final.

4.- El EMPLEO general de estas descripciones corresponde a los diferentes usos y propósitos de los autores que ya hemos analizado en los otros capítulos; no obstante, debido a su estructura, suelen presentar mayor complejidad en su utilización, aunque esto no siempre es así.

4.a.- Si veíamos que uno de los usos de las *descriptions locorum* era mostrar un lugar considerado de importancia por lo que allí sucedía o iba a suceder, las *descriptions commixtae*, en las que aparece en primer lugar una *descriptio loci*, presentan, en su mayoría, un paraje con todo lo que éste contiene (templos, personas, animales, etc), tratando de destacar la importancia del lugar y su contenido (v.gr. el paraje del templo de Juno en Cartago, el propio templo y la cabeza desenterrada, o la morada de Vulcano donde trabajan los Cíclopes a la llegada del dios para ordenar la fabricación de las armas de Eneas), para provocar tensión en el lector en un momento inmediatamente anterior a una metamorfosis (templo, laguna y lobo de Peleo), para explicar alguna característica no geográfica del lugar (carácter maldito del lugar donde se prepara la emboscada a Tideo, explicado por la cercanía de la morada de la Esfinge; carácter sagrado del Afesante, a donde se dirigen los sacerdotes Anfiarao y Melampo para realizar una consulta divina: asegura la infalibilidad de la respuesta) o, finalmente, para explicar el origen mitológico de algún lugar real (como sucede con Sagunto antes de ser tomado).

4.b.- Otro uso habitual y también visto en las *descriptions locorum*, es la pretensión de entretener o amenizar el viaje de los *troianos*, en Virgilio, mediante la contemplación, durante la navegación, o las escalas en diferentes lugares en la primera parte de la *Eneida*, o las observaciones del propio Eneas en su bajada a los *Inferi* (en este caso se trata de topotesias y prosopografías).

4.c.- Un uso muy frecuente es la presentación pormenorizada de

determinados caudillos cuando hacen su aparición en escena: unos ya son conocidos, otros son descritos en su primera intervención. En estos casos se nos describe no sólo al caudillo, como ya hemos visto en el capítulo precedente, sino también sus armas e, incluso, su carro y su caballo: en este sentido son utilizadas, sobre todo, por Virgilio y Estacio.

4.d.- Un empleo muy particular es el que hace de este tipo de descripciones Lucano: en la primera se nos describe el aspecto habitual de una novia el día de sus bodas para contrastarla con el austero aspecto que presenta Marcia en su segunda unión a Catón; y en esta misma línea en que destaca la virtud o se condena el despilfarro, ofrece Lucano otra *descriptio*: la ostentación y el lujo del palacio de Cleopatra por quien César se deja seducir y que contrasta con la escasa condición humana de que disfrutaban los criados descritos.

4.e.- También se utiliza como medio de relajación dentro de la obra, y el ejemplo más claro de este uso es el que encontramos en Silio tras la toma de Sagunto: la visita de Aníbal a Cádiz.

Debemos, por último, hacer notar que el uso ornamental de estas descripciones es casi nulo, aunque no podemos decir lo mismo de las digresiones eruditas de Lucano, de las que, si bien sólo consideramos que tiene esta finalidad una de ellas (los campos de Medusa de Libia), hay que tener en cuenta que únicamente nos ofrece el autor tres *descriptions commixtae*.

NOTAS

- (1) Cfr. Servio, *Aen.* I 441.
- (2) REL XIX 1.941, págs. 166-190.
- (3) Cfr. S. Mariné, *Farsalia*, Madrid 1.978, n.49 pág.358.
- (4) Cfr. cap.III, *descriptions rerum*, ad loc.
- (5) P. Miniconi y G. Devallet, op.cit. t.I, n.1 pág.54.
- (6) T. Livio I 55,5-6; V 57, 7. En el primer texto Livio afirma que el hallazgo era un presagio de la grandeza del Imperio que llegaría a ser la capital del mundo.
- (7) Cfr. F. Vian, *Les origines de Thèbes. Cadmos et les Spartes*, París 1.963, págs. 76-82; para una bibliografía más amplia sobre "l'animal-guide" cfr. n.3 pág.77 op.cit.
- (8) Cfr. Ap. Rh. III 41-44:

ἀλλ' ὁ μὲν ἐς χαλκῶνα καὶ ἄκμονας ἦρι βεβήκει,
 νήσοιο πλαγκτῆς εὐρύον μυχόν, ᾧ ἔνι πάντα
 δαῦδαλα χάλκευεν ῥιπῇ πυρός· ἡ δ' ἄρα μούνη
 ἦστο δόμῳ δυνωτον ἀνὰ θρόνον, αὐτὰ θυράων.
- (9) Cfr. Hom. *Il.* XVIII 148 y 368ss.
- (10) "La fragua de Vulcano", en el Museo del Prado.
- (11) Cfr. Servio, *Aen.* III 420, donde afirma: *Sallustius saxum esse dicit simi le formae celebratae procul visentibus. canes vero et lupi ob hoc ex ea nati esse finguntur, quia ipsa loca plena sunt monstris marinis, et saxorum asperitas illic imitatur latratus CANUM.*
- (12) Estos toros, por otra parte, estan descritos con mayor detalle, fuera de su obra épica, por Virgilio en *Georg.* II 140-142:

Haec loca non tauri spirantes naribus ignem
 invertere satis immanis dentibus hydri,
 nec galeis densisque virum seges horruit hastis.
- (13) Cfr. Lact. *Plac.* ad loc.: ἀπο τοῦ ἀφεῖναι Ἀφῆσαντα nomen accepit.
- (14) Lo que también, pero en menor grado, se deduce de su nieto Ecles, padre de Anfiarao, según el testimonio de Apolodoro (III 7, 5); en efecto, este autor afirma que Alcmeón buscó en Arcadia a su anciano abuelo.
- (15) Cfr. la ed. cit. de P. Miniconi y G. Devallet, nota a este pasaje, pág.149.
- (16) Cfr. S. I. Kovaliov, *Historia de Roma*, Madrid 1.973, vol. I, pág. 237.
- (17) La fecha es aproximada, existen diferentes fechas según los autores.
- (18) En la traducción francesa (v.s.n.15) del pasaje las *dextrae* estan conside-
 radas *bras*.
- (19) Décimo trabajo de Hércules que consistía en traer vivas las vacas de Gerión en la isla Eritía: Hércules dará muerte a este monstruo así como al pastor de la vacada, Euritió, y a su perro bicéfalo, Orto. Más adelante (III 420ss.) Si-
 lio hace de nuevo alusión a este trabajo de Hércules, cuando, con ocasión del paso de los Pirineos por Aníbal, refiere la leyenda de Pirene que, abandonada por Hércules a la ida y encontrada muerta por el héroe a su regreso, da su nom-
 bre a la cordillera.
- (20) Cfr. Servio, *Aen.* III 623: ...nam ante ad Siciliam Aeneas, quam Ulixes ve-
 nisse dicitur.
- (21) Norden, op. cit. pág. 277, considera esta torre pareja de la Κρόνου τύπους
 que Píndaro (O. II 77) sitúa, según una tradición, en la Isla de los Bienavetu-
 rados.

- (22) Cfr. Norden, op. cit. pág. 221.
 (23) Cfr. Norden, op. cit. págs. 221 y 272.
 (24) T.Q.F.A.A.U. *sequitur illud Pythagoricum, dicens tenuisse eos viam post errorem silvarum, quae vel ad vitia vel ad virtutes, ut diximus (136), ducit.*
 (25) Cfr. s. *topographiae et descriptiones rerum.*
 (26) Cfr.s. cap. IV. p.V 1: *descriptiones ferarum, SERPIENTES.*
 (27) Cfr. R. Ehwald op. cit. ad loc.
 (28) Cfr. F. Bömer, op. cit. ad loc.
 (29) Cfr. CONCLUSIONES cap. II.
 (30) Cfr. s. cap. II n.69.
 (31) R. Ehwald y F. Bömer ad loc.
 (32) Tampoco ninguno de los dos autores separa la *descriptio loci* de la prosopografía de la serpiente.
 (33) Cfr.s. n.7, especialmente el cap.I ("Textes et monuments figurés") y el cap. IV ("Le dragon de la source d'Ares"), así como las láminas que se encuentran al final de la obra.
 (34) Para la variación en el número de sus cabezas (de cinco a cien), así como para la ejecución de su muerte por Hércules, cfr. A. Ruiz de Elvira, *Mit. Clás.* págs. 219-220.
 (35) De igual modo nos parece verosímil el origen de este nombre de la colina que, entre otros, ofrece Servio (ad loc.): *Aventinus mons urbis Romae est, quem constat ab avibus esse nominatum, quae de Tiberi ascendentes illic sedebant...*, ya que fue durante mucho tiempo una colina boscosa, poco habitada y separada del resto de Roma por un terreno pantanoso, según nos dice Dion. Halic. III 43, 1 y X 31, 2 y también Varrón, *De ling. Lat.* V 43 (...*olim paludibus mons erat ab reliquis disclusus*).
 (36) Y también entre otros, como en el que encontramos en el epitalamio compuesto por Catulo (*Carm.* LXI), al parecer dedicado a las bodas de su amigo Manlio Torcuato con Junia Aurunculeya, donde leemos en el ferecracio final de una laconosa estrofa, v.115: *candido pede lecti*.
 (37) Otras veces se adornaban las sienes con flores de mejorana (cfr. Cat. *Carm.* LXI 6-7); por otra parte, en sus propias bodas la mujer se adornaba por primera vez el cabello con las *vittae* en un complicado peinado realizado con el *hasta caelibaris*, cfr. Plut. *Quaest. Rom.* 87.
 (38) Cfr. S. Mariné, op. cit. n.34 págs. 120-121, y también Plut. *Quaest. Rom.* 29 y Servio, *Ecl.* VIII 29.
 (39) Cfr. Hom. *Il.* XVIII 607-608.
 (40) Cfr. Hes. *Scut.* 314-315.
 (41) Virgilio, *Aen.* VIII 671 ss., cfr.s. cap. III.
 (42) Cfr. Servio (ad loc.), que afirma: *P.I. pater non tantum ipsius Ionis, sed auctor originis Turni*, lo que sin duda es una confusión del comentarista.
 (43) Cfr. P. Miniconi y G. Devallet, op. cit. vol.II, n.11 pág. 137.
 (44) Cfr. P. Miniconi y G. Devallet, op. cit. vol.II, n.10 pág. 136.
 (45) Cfr.s. n.5 pág. 7.
 (46) Para una completa información sobre estos temas, cfr. A. Ruiz de Elvira, *Mit. Clás.*, págs. 207-256.

CONCLUSIONES

De todo lo analizado en capítulos anteriores son numerosas las conclusiones que se deducen. Teniendo en cuenta que a final de ca da capítulo hemos ido detallando algunas de ellas, vamos a realizar aquí un examen global de esas conclusiones añadiendo algunos puntos apenas tocados.

1.- Del estudio de la *ἐκφοράς* en sí misma, como un recurso es tilístico que forma unidad *per se* dentro del relato, realizamos va rias observaciones.

1.a.- Las marcas que delimitan la figura, esto es, las fórmulas, son una constante en la generalidad de los autores y en los ejemplos que de ellas se nos ofrecen.

De las fórmulas introductorias, las más utilizadas, de una manera evidente, son aquellas en cuya composición entra a formar par te el verbo *esse*. Y si en un principio encontramos la forma de pre sente *est* (así en la primera *descriptio loci* de la épica latina, en Ennio), después aparecen también formas en un tiempo pasado, funda mentalmente *erat* y *fuit*. No podemos olvidar, por otra parte, que este abundante empleo del verbo *esse* para introducir descripciones es, en realidad, una sustitución de la forma con que habitualmente los autores griegos introducen sus *ἐκφράσεις*, esto es, *ἐν δ' ἔσαν*, cuya forma correspondiente en latín (*inherent*) también encontramos en algunas *descriptions* latinas, como en Nevio (cfr.s. cap.III) y en Ovidio (cfr.s. cap. IV).

Junto a estas fórmulas también encontramos en todos los tipos de descripciones las compuestas por el verbo *stare*: utilizadas por

todos los autores en las *descriptions locorum*, son poco frecuentes en los otros tipos de descripciones, pero, no obstante, están presentes

También es una manera bastante habitual de introducir descripciones el empleo de un verbo cuya significación está en estrecha relación con el objeto descrito: así encontramos verbos que hacen alusión a alguna característica geográfica en las *descriptions locorum*, otros referidos a alguna manifestación artística en las *descriptions rerum* y, por último, otros verbos están relacionados con la acción de vestirse o con el aspecto que presenta en determinado momento la persona o animal descritos, en las *descriptions personarum et ferarum*.

Finalmente, hay que mencionar otro modo usual para introducir descripciones (sobre todo, por sus características, prosopografías): el empleo de frases nominales que causan una brusca interrupción en el relato, lo que hace que estas descripciones puedan ser separadas con facilidad de la narración.

Respecto a las *ἀφοδοί*, la más empleada, sin género de duda, por todos los autores y en todos los tipos de descripciones, es la compuesta por el demostrativo *hic*, *haec*, *hoc* y sus adverbios derivados *hic*, *hinc*, *huc*: son las *ἀφοδοί* que aparecen en toda la épica latina, aunque por desgracia no sabemos si eran las utilizadas por Ennio y Nevio, ya que no conocemos cómo recogían ambos autores el hilo del relato; por otra parte estos adverbios están relacionados con las *ἀφοδοί* habituales en la épica griega, los adverbios *ἐνθα* y *ἐνταῦθα*.

Otros tipos de demostrativos están presentes junto al ya visto e, incluso, con ese mismo carácter (o sin él) el relativo, además de otros adjetivos (con o sin sustantivo) referidos a los objetos descritos: es de destacar aquí el que emplea Catulo para cerrar su bella descripción de la colcha de Tetis y Peleo: el adjetivo *talis* (Carm. LXIV 266), que tiene un uso significativo, a partir de él, en las *descriptions rerum*, pero que no aparece (en general) en los otros tipos de descripciones, y Ovidio, por otra parte, jamás lo usa.

Bastante frecuentes son también las ἀφοδοι formadas por distintas clases de adverbios; sobre todo, adverbios de lugar (especialmente en las *descriptions locorum*) y de tiempo (en particular en las *descriptions rerum* y en las *prosopographiae*).

Con idéntico propósito que las frases nominales introduciendo ἐκφοδοεις emplean los autores la carencia de ἀφοδος, esto es, una pausa fuerte a final de verso que provoca un corte divisorio entre descripción y relato; esto sucede, por sus características, sobre todo en las descripciones de personas o animales como, por otra parte, sucedía con las frases nominales.

Finalmente debemos mencionar el empleo de verbos relacionados con la contemplación, que los poetas utilizan tanto para introducir una descripción (de algo o alguien que se observa) como para recoger el hilo del relato (haciendo referencia a lo ya observado).

A la vista de lo ya expuesto, podemos terminar diciendo que los poetas épicos latinos (como herencia griega, a partir ya de Home-

ro) conocían perfectamente el empleo de determinadas, y sin embargo variadas, marcas para interrumpir la narración, introducir una descripción y, posteriormente, continuar el relato.

1.b.- Otro punto a analizar es saber si las ἐκφράσεις estaban sujetas a una determinada amplitud. Aunque es muy difícil de asegurar, por lo visto a lo largo de nuestro trabajo podemos deducir que, a pesar de no estar sometida a rígidas reglas, la extensión de las *descriptions* seguía unas ciertas normas: el hecho de que uno de los poetas considerado más retórico, Ovidio, sea el más regular en lo que a extensión se refiere, apoya la existencia de estas determinadas normas, ya que es de suponer que este poeta utilizara el recurso de una manera muy ortodoxa.

A nuestro entender la extensión estaba determinada, en primer término, por la importancia del objeto descrito (en estrecha relación con su empleo, cfr.i.), que podía ser importante en sí mismo o por su situación dentro del contexto general de la obra en la que se inscribía. En segundo lugar, y de aquí viene la mayor fluctuación en lo que a este aspecto se refiere, la extensión venía determinada por el gusto particular de cada autor: así, frente al sentido "práctico" con que Virgilio y Ovidio suelen utilizar las ἐκφράσεις, encontramos a Catulo ofreciéndonos una buena muestra de lo que eran los *poetae novi*, con su detalladísima descripción de la colcha de Tetis y Peleo, o a Lucano presentándonos sus habitualmente extensas y eruditas descripciones.

No obstante, si observamos una a una las diversas descripciones que poseemos de todos los tipos, podemos afirmar que las que se

prestan a ofrecer mayor extensión son las *descriptions rerum*, debido en gran medida a que también son las que con más frecuencia aparecen con un carácter puramente ornamental. La extensión media de este tipo de descripciones tiene un margen muy amplio: de más de diez versos y menos de treinta. Siguen en extensión, pero con una mayor regularidad, las *descriptions commixtae* que suelen ocupar de diez a dieciocho versos, una extensión que comprende dos (o los tres) tipos de descripciones de amplitud normal. Las *descriptions locorum* suelen presentar una extensión general que va de los cuatro versos habituales en las topografías (no así en Lucano y Silio) a los siete versos como amplitud media de las topotesias y *loci amoeni*. Y, por último, las prosopografías suelen aparecer ocupando de tres a siete versos.

1.c.- Otro grupo de conclusiones es el que se deriva de la observación de la frecuencia con que los diferentes autores emplean los diversos tipos de descripciones.

Determinadas por la necesidad de presentar los distintos lugares donde se desarrolla la acción y los diversos personajes que en ella intervienen, topografías y prosopografías son las descripciones más frecuentes en las obras épicas analizadas. De una manera global, las *descriptions locorum* son las más utilizadas (sobre todo, topografías), seguidas de lejos por las prosopografías. Mucho menos numerosas (generalmente por su menor utilidad) son las *descriptions rerum*, y muy escasas las *descriptions commixtae*, de las que debemos destacar el abundante empleo que de ellas hace Virgilio en comparación con el resto de los autores.

Resumiendo, podemos afirmar que todos los autores emplean con gran frecuencia el recurso estilístico de la *ἐκφρασις*, ya que evidentemente es un instrumento muy valioso para clarificar el desarrollo de los acontecimientos épicos narrados, aunque en ocasiones se utilice de una manera puramente ornamental.

1.d.- Por otra parte y en relación con el vocabulario utilizado por los diferentes autores, advertimos que es un léxico bastante reducido, lo que viene determinado por los objetos descritos. No obstante, podemos hacer algunas observaciones generales en este sentido.

Así encontramos neologismos y palabras ya existentes, pero utilizadas por primera vez (en ocasiones, por única vez) por determinados autores. En este sentido hay que recordar *bicorpores*, palabra empleada por Nevio y poco usual después; *inlímis*, creada por Ovidio (*Met.* III 407); *pacalis* (*Met.* VI 101), utilizada sólo por Ovidio; *spumusus* (*Met.* I 570), *delectus* (*Met.* I 571), *inpluere* (*Met.* I 573) que aparecen en Ovidio por primera vez aquí, del mismo modo que *concavat* (*Met.* II 195); *sublímibus*, empleado por Ovidio sólo en *Met.* II 1 y por Virgilio en *Aen.* XI 602 y XII 133; *plenissimus* (*Met.* II 763) que encontramos utilizado sólo en las *Metamorfosis* y cuatro veces, mientras que, en esta época, sólo Horacio lo utiliza una vez (*Serm.* I 5, 50); *ῥίcea* utilizada por Ovidio (*Met.* III 155 y X 101) y Virgilio en la descripción de ciertos valles umbrosos; *Lilybaeo*, el cabo occidental de Sicilia, en *Met.* V 351 y *Sil. Ital. Pun.* XIV 75, ambas *ἐκφράσεις*, y en Ovidio además sólo dos veces (*Met.* XIII 726 y *Fast.* IV 479).

De igual modo observamos palabras de uso escaso, como dos *ἀνὰ*

λεγόμενα en Lucano: *editor* (Phar.II 423) y *quassabilis* (Phar. VI 22); palabras impositivas o prosaicas, como el verbo *inesse* que, a partir de Nevio, encontramos con cierta frecuencia en las ἐκφράσεις (Verg. Aen. VI 26, Ovid. Met. IX 688, Luc. Phar. III 411, Sil. Ital. Pun. VI 657, etc); *conspectus* (Verg. Aen. II 21), utilizada también por Ennio, Ovidio, Estacio y Silio Itálico y, fuera de la épica, por Lucrecio; *pervia* (Met. II 762), palabra empleada varias veces por Ovidio, pero antes no poética (en Virgilio sólo en Aen. II 453); en ocasiones también encontramos uniones prosaicas de palabras, como *risus... movere* (Met. II 778). Otras veces se trata de palabras muy poco utilizadas en poesía e, incluso algunas veces, tampoco se usan mucho en prosa, como sucede con *concavo* (Met. II 195) que en forma personal volvemos a encontrar sólo tres veces más (Nemes. Ecl. III 49; Amm. XXIII 4, 14; Fulg. Myth. II 1 p. 38, 24); *ballena* (Ovid. Met. II 9), en poesía también, sólo en Plaut. Rud. 454 y, por último, *abundo* (Met. II 764) con una observación muy a propósito en el Thes. Ling. Lat. (*deest apud poetas potissimum*, cfr. voc. cit.).

También advertimos en palabras de uso relativamente frecuente unas acepciones poco usuales: bien porque aparezcan empleadas con su significado originario (pero no habitual en ese momento), bien porque ofrezcan una nueva significación o bien porque se utilicen con un sentido poco frecuente. Así encontramos *portitor* (Verg. Aen. VI 298) con su sentido original de "aduanero del puerto" aplicado a Caronte (cfr. Norden, op. cit. ad loc.) e *ignavus* (Ovid. Met. II 762) como "paralizante"; *arcus* (Ovid. Met. III 30) aplicado a una cueva; *frontem* (Ovid. Met. IV 527) referido a la parte frontal de

una roca y *bifores* (Ovid. *Met.* II 4) con *valvae* para expresar las dos hojas de una puerta; además, *cauda* (Ovid. *Met.* II 1) como "aguijón" y *eiecto* referido a monstruos que vomitan llamas (Ovid. *Met.* V 353).

Por otra parte, también encontramos epítetos aplicados por primera vez a determinados personajes, como *deus* a *Charon* (Aen. VI 299-304), *niger* a *Dís* (*Met.* IV 438 y, luego, *Sil. Ital. Pun.* VIII 116) y *ambiguus* a Proteo (Ovid. *Met.* II 9 y, posteriormente, Val. Flac. *Arg.* II 318 y *Sil. Ital. Pun.* VII 436), aunque en ocasiones no es un epíteto, como la asociación que por primera vez hace Ovidio del *fel* con la Envidia (*Met.* II 777) y, luego, Silio Itálico (*Pun.* IX 548); también hallamos muy numerosas expresiones paralelas que, determinadas por las propias descripciones, permiten ir rastreando posibles modelos.

Por último, en cuanto a la relación de las palabras con el verso, se observa algunas siempre en el mismo lugar como *utrimque* (Ov. *Met.* II 196, IX 90, XI 25 y también en *Ans* III 283 y 365; en otro lugar sólo en *Met.* X 175) o de otras colocadas en sitios no usuales, como *intertextos* (*Met.* VI 128), palabra de cuatro sílabas que, sin ser nombre propio ni palabra griega, está colocada a final del hexámetro, o *inobservabilis error* (Cat. *Carm.* LXIV 115) e *inextricabilis error* (Verg. *Aen.* VI 27); ambas construcciones parejas ofrecen una palabra de seis sílabas llenando el cuarto y quinto pie del hexámetro.

1.e.- La aspiración de los autores, en muchas ocasiones, a presentar diferentes *ἐκφράσεις* como reflejo de una realidad, posibi-

lita que el lector piense en la existencia de un modelo real o pretendido por los poetas. La posibilidad de que las *descriptions* respondieran a un modelo ya existente ha dado lugar a numerosas discusiones sobre el tema.

I.- La creencia en un modelo real que ha servido de base a determinados autores épicos para realizar ciertas descripciones, mueve a los comentaristas a buscar la identificación de ese modelo.

No hay duda de que muchas *descriptions* nos ofrecen detalles que, si no imposibles, sí son difícilmente debidos a la imaginación y, por otra parte, ya encontramos hasta en los más antiguos estudiosos esa búsqueda incansable de un modelo real en el que la *ἔκφρασις* en cuestión tenga su base. Vamos a ver algunos ejemplos de la posibilidad de que haya existido un modelo real para, al menos, algunas descripciones.

Desde el principio se ha apuntado la posibilidad de que las *descriptions locorum* respondieran, en general, a modelos reales en la Naturaleza o en alguna manifestación artística (v.gr. existen *descriptions locorum* que parecen tener por modelo ciertos jardines romanos, cuya técnica para modificar bellamente la Naturaleza está inspirada en pinturas, por ejemplo las de Herculano, como apunta acertadamente P. Grimal en su obra *Les jardins romains*). En cuanto a modelos existentes en la Naturaleza, basta recordar, entre otros datos, los siguientes: la posible identificación del puerto descrito por Virgilio (*Aen.* I 159 ss.) con el de Cartago Nova (*Servio ad loc.*) descrito por Polibio en X 10, 2; la discusión acerca de si Ovidio con su descripción de *Met.* IV 525ss. se refiere al golfo de

Corinto o al de Sarónica; y, por último, nadie discute la realidad geográfica de las numerosas topografías eruditas (al margen de posibles errores o inexactitudes) que nos ofrece Lucano.

En un terreno mucho más resbaladizo nos movemos a la hora de identificar los posibles modelos artísticos de las *descriptions rerum*, en gran medida debido al desconocimiento parcial (por estar documentados) o total de esos modelos ya perdidos o, quizá, inexistentes desde el principio. En este sentido las hipótesis son más numerosas: así encontramos la posible relación existente entre la cabeza de caballo virgiliana y la de las monedas púnicas y sículopúnicas (cfr.s. cap.V); la aceptación de la existencia de un modelo, como mínimo para la disposición de la leyenda ofrecida por Virgilio en *Aen.* VI 20ss.; la discusión de que Ovidio estuviera o no en el frontón occidental del Partenón (cfr. Paus. I 24,5), que él mismo conocía (*Trist.* I 2,77) para su descripción de *Met.* VI 70-82; la posibilidad de que Ovidio tuviera varios modelos para su descripción de la cratera de las hijas de Orión (*Met.* XIII 680ss.): vasijas alejandrinas para la distribución de la materia, pinturas pompeyanas para los motivos cincelados y *Tabula Iliaca* para la descripción de la ciudad (cfr.s. cap.III); y, por último, la discrepancia entre los comentaristas acerca de si el Palacio del Sol tuvo como modelo el templo de Marte Ultor o el de Apolo en el Palatino (cfr.s. cap.III).

No se discute, por otra parte, la existencia de modelos para aquellas descripciones no artísticas, sino de diferentes objetos de cuya existencia nadie duda, por ejemplo la descripción de la

falárica ofrecida por Silio Itálico (*Pun.*I 350-356) y de la que tenemos noticias por otros autores (v.gr. T. Livio XXI 8,10).

Más lógico es pensar que gran parte de las prosopografías responden a modelos reales y contemporáneos de los autores, lo que en ocasiones provoca que los poetas cometan anacronismos (v.gr. la *carbasus* catuliana, *Carm.* LXIV 227); e, incluso, en ocasiones se apunta un modelo artístico, como así hace Bartholomé (cfr.s. cap. IV) al suponer que el modelo para la prosopografía de Apolo tocador de la lira (*Met.* XI 165ss.) fuera una estatua de Apolo, en el Palatino, obra de Escopas, o los intentos de relacionar la prosopografía lucánea de la cabeza de Pompeyo (*Phar.* VIII 688-691) con la numismática.

II.- La aceptación de modelos literarios para las *ἐκφράσεις* es más general en todos los estudiosos; en gran medida se debe a que esos posibles modelos han llegado hasta nosotros y, además, a que (como todavía hoy sigue sucediendo y desde los más remotos tiempos ha ocurrido) el hombre posee un gran anhelo de intentar emular las obras de los grandes creadores.

Así, en oposición a los intentos de identificar el puerto virgiliano de *Aen.* I 159ss. con el de Cartago Nova, algunos estudiosos consideran al puerto de Virgilio un evidente reflejo del puerto de Forcís en Itaca que nos describe Homero en *Od.* XIII 96ss.; y el valle descrito por Ovidio en *Met.* I 568-582, identificado por el propio autor con el valle del Tempe, presenta, según algunos comentaristas, sospechosas semejanzas con el horaciano valle de Anio en Tíbur (*Hor. Epíst.* I 16, 1-16).

Asimismo, como modelos literarios de *descriptions rerum*, baste recordar la gran tradición de que gozan las numerosas descripciones de escudos, ofrecidas por casi todos los épicos, y que arrancan de la famosa descripción del escudo de Aquiles en Homero (Il. XVIII 478ss.) y del de Hércules en Hesíodo (Scut. 140-320); o, por último, el vaso descrito por Teócrito (Id. I 27-56, cfr. s. n. 29 cap. III) como posible modelo de la cratera que Virgilio nos describe en Aen. V 535ss.

Para los modelos literarios de las prosopografías en la épica latina, es muy significativa la afirmación de Heinze (*Virgil's Epische Technik*, pág. 403) de que frente a la enumeración de los Argonautas que ofrece Apolonio de Rodas, Virgilio presenta, en las prosopografías que "amenizan" sus enumeraciones, semejanzas homéricas (Il. II 529s., 653s., 673s., etc) incluso en sus descripciones de tropas (Il. II 542s.).

III.- A pesar de todo, algunos autores consideran que ciertas *ἐμπόδοις* pueden responder a un tema inventado, pero, en todo caso, descrito según las leyes del relieve y la pintura (cfr. Castiglioni, *Studi intorno alle Fonti e alla Composizione delle METAMORFOSI di Ovidio*, pág. 327) a fin de que no parezca que es una creación propia; frente a esta opinión, hay otros estudiosos que creen que a ciertos poetas les era indiferente que el lector considerara que ciertas *descriptions* eran producto de su particular fantasía: en esta línea se encuentra Heinze al afirmar que *Die Form der Schilderung endlich bezweckt nicht in erster Linie, den Eindruck eines realen Bildwerkes hervorzurufen* (Heinze op. cit., pág. 401), ya que "...se trata de una poesía, no de

una obra de arte plástica" (idem, n.1) y esta opinión se encuentra corroborada por la consideración de Robert (*Stud. zur ILLIAS*, 17) de que también Homero en su descripción del escudo tenía un cuadro plástico muy vago.

IV.- En nuestra opinión es muy posible que, en realidad, se trate en muchos casos de una mezcla o adición de las diversas posibilidades apuntadas anteriormente; el relativo empeño con que frecuentemente los poetas quieren aparentar que sus *ἐκφράσεις* poseen un modelo real (cierto o no) se debe a la finalidad que, en numerosas ocasiones, persiguen con el uso de la figura estilística: dar objetividad al relato mediante la relación existente entre lo real (opuesto a lo inventado) y lo evidente (poner ante los ojos algo de cuya existencia no se puede dudar), buscando el autor permanecer como sujeto pasivo y testigo contemplativo fuera del objeto que se describe.

Por otra parte, es bastante probable que las *descriptions* en un principio fueran, en mayor medida, fruto de la creatividad imaginativa del poeta (lo que explicaría la opinión de Heinze) para terminar teniendo progresivamente más modelos reales (buen ejemplo de ello serían las *ἐκφράσεις* lucáneas) en su totalidad o en sus partes (cfr. la descripción del palacio de Cleopatra que ofrece Lucano en *Phar.* X 111ss.), mientras la realidad también se iba adecuando cada vez más a las grandes descripciones literarias (y de aquí las discusiones surgidas acerca de si la *domus aurea* de Nerón estaba o no inspirada en la descripción ovidiana del palacio del Sol, cfr. Boëthius, "Nero's Golden House", *Eranos* XLIV 1.946, págs. 442-459).

Por último, es aventurado pronunciarse por una única opinión, ya que todos los estudios modernos cuentan, entre otras, con la limitación del tiempo transcurrido entre la creación de este recurso estilístico (y, por tanto, la existencia de muchos posibles modelos) y la realización de todos estos estudios que, necesariamente, desconocen numerosos modelos, sobre todo iconográficos, ya desaparecidos.

2.- De las conclusiones derivadas del empleo que los diferentes autores hacen del recurso y que ya hemos ido analizando en los de más capítulos, vamos a ver aquí las finalidades más importantes que mueven a los autores a utilizar los diversos tipos de *ἐκφράσεις* en determinados momentos.

En aquellas obras en las que se introduce la narración de largos viajes (como es la primera parte de la *Eneida* y los *Argonautas*) o la movilización de grandes masas de un sitio a otro (como en ocasiones sucede en la épica histórica) el autor precisa "amenizar" o "entretener" tales viajes y para ello recurre a la descripción de diferentes lugares por los que se pasa (entonces la *descriptio* suele estar motivada por la contemplación) o de los que los viajeros hacen un alto en el camino. Estas *descriptiones locorum* en ocasiones se presentan ampliadas con la presentación de determinado personaje residente en el lugar, con la contemplación de un templo, etc: es decir, a veces los poetas utilizan para este fin una *descriptio commixta*.

Otras veces el autor describe un lugar para centrar en ese sitio la atención del lector debido a que se considera importante,

bien porque ha constituido el escenario de una tensa acción (en cuyo caso la *descriptio loci* suele provocar una distensión), o bien porque ahí va a tener lugar ese hecho (y entonces la descripción prepara el ánimo del lector).

En ocasiones se emplean topografías porque esos lugares van a constituir centros de reunión; con este fin son utilizadas sobre todo por los autores épicos de temas históricos que necesitan presentar al lector la situación y características (elevaciones del terreno, existencia cercana de agua, arbolado, etc) del sitio elegido para la colocación de un campamento o como campo de batalla; también en directa relación con la guerra, a veces se nos describe una plaza que va a ser tomada o que acaba de serlo: es una justificación indirecta de la facilidad o dificultad de la acción bélica que añade o quita méritos al ejército en cuestión: la resolución de las disyuntivas está estrechamente relacionada con los partidismos de los poetas y, generalmente, tiende a una deformación histórica.

Otro empleo de las *descriptiones locorum* está provocado por la imperiosa necesidad que tienen ciertos autores de ofrecernos un cambio de escenario: este uso es perfectamente regular, sobre todo, en Ovidio, ya que la materia de su obra precisa presentar los diversos sitios donde tienen lugar las numerosas metamorfosis.

Además de estos fines, cuando el lugar que se va a describir precisa estar "revestido" de un cierto carácter sobrehumano, se recurre a las *topothesiae*: en Virgilio son, con frecuencia, una transposición de las escalas marinas a los diferentes sitios contempla

dos por Eneas en los *Inferi*, mientras que en Ovidio suelen poseer un cierto carácter maldito, y los "históricos" tienen tendencia a relacionar las topotesias con sus grandes héroes.

Respecto a los *loci amoeni* descritos por Ovidio, poseen unas características eminentemente placenteras que pretenden ofrecer un fuerte antagonismo con los sucesos que allí acaecen, ya que todos son lugares de metamorfosis.

Muy habitual es el empleo de *descriptiones rerum* para ofrecer al lector acontecimientos relacionados con el tema de la obra; esta finalidad es buscada con preferencia por Virgilio, Valerio, Estacio y Silio, y con ella se pretende que el lector conozca hechos anteriores, simultáneos o posteriores a la acción narrada para explicar o justificar los hechos que en ese momentos están teniendo lugar. Pero también se busca con mucha frecuencia llamar la atención sobre determinado objeto que el autor, por diversos motivos, considera muy importante para el desarrollo de los sucesos que relata.

Ovidio utiliza a veces las *descriptiones rerum* con la particular finalidad de introducir nuevas metamorfosis, objeto de su obra, y Lucano busca poner de relieve los contrastes con que suelen aparecer revestidos sus personajes: la humilde morada de Amiclas sirve para destacar la soberbia de César, la riqueza del palacio de Cleopatra evidencia más la austeridad de Marcia y Catón, etc.

El empleo más frecuente de las prosopografías es la presentación que, por diversos motivos, hacen los poetas de personajes muy diversos; la presentación puede ser de la apariencia de un personaje

ya conocido pero en un momento en que va a tener una importante intervención, o de un personaje que hasta ese momento nos era desconocido; de forma paralela al empleo de las descripciones de lugares como entretenimiento en los largos viajes, las prosopograffas en ocasiones "amenizan" las largas enumeraciones de caudillos.

Ovidio tiende a describir personas o animales porque considera importante que el lector conozca su apariencia en determinados momentos, es decir, en este tipo de descripciones se suma al empleo que encontramos con mayor frecuencia en el resto de los poetas: hacemos esta consideración porque nos parece llamativo que en el momento de las metamorfosis no ofrezca prosopograffas, sino un relato de cómo se producen los cambios de forma.

Por su parte, Lucano y Silio pretenden, en general, ofrecer al gún aspecto determinado del carácter del personaje descrito mediante su aspecto físico: si Lucano persigue que sus personajes aparezcan como personas humanas destacando fundamentalmente sus debilidades, Silio, por el contrario, tiende a destacar el heroísmo de sus personajes mediante la exageración del tamaño o la fuerza física de sus héroes.

Dejamos para el último lugar un empleo que, en mayor o menor medida, encontramos en todos los tipos de ἐκφράσεις: el ornamental, el empleo del recurso como un mero adorno del relato. En este sentido queremos afirmar que las descripciones que más se prestan a este uso son las *descriptions rerum*, mientras que las de lugares se ofrecen más a formar parte de doctas digresiones (que, por otra parte, también son ornamentales en cuanto que no son estrictamen-

te necesarias al relato).

Por último, la finalidad que persiguen los autores al utilizar las *descriptiones commixtae* es la misma que pretenden al emplear las diversas descripciones que las componen, pero de una manera más amplia, buscando una presentación más detallada del lugar, del personaje o del objeto que se pretende ofrecer a nuestra vista, ya que queda más precisado por lo que le rodea o contiene.

3.- No podemos saber cómo utilizaban el recurso los más antiguos épicos latinos, aunque, por la temática de la *ἐκφρασις* de Nevio y el hecho de que se halla encuadrada en una obra de tema histórico, nos da pie para pensar que era una puesta en antecedentes; de Ennio, debido a la brevedad de los dos fragmentos analizados en nuestro trabajo, es prácticamente imposible afirmar o negar nada. En cuanto a Catulo, su epilío es una magnífica muestra de lo que era la poesía de los *poetae novi*: la colcha del tálamo de Tetis y Peleo es una "pequeñez" cuya relación con el tema originario del *Carmen*, esto es, las bodas en sí, es absolutamente irrelevante y superficial: da la impresión de que en vez de buscar, dentro del tema, la ocasión propicia para introducir una *descriptio*, se ha buscado un tema a propósito para rodear y envolver a esa descripción.

Respecto a la materia tratada, la Epopeya Nacional representada por Virgilio confiere gran importancia al empleo del recurso, ya porque el propio objeto descrito se considere importante, ya porque se necesite entretener o amenizar largos viajes y enumeraciones o ya porque se pretenda producir determinada influencia en el

αἰθέρος del lector: el ornato es poco usual en esta epopeya.

Y menos habitual lo es en la Epopeya Mitológica representada por Ovidio; si Virgilio considera importante el recurso, para Ovidio es necesario en primer lugar por la materia: las descripciones pretenden una cierta objetividad, ofrecen una visión de una cosa como algo real, lo que favorece una mayor credibilidad del lector hacia el tema (la mitología) provocando que en determinados momentos el lector olvide la improbabilidad de los hechos narrados y se sumerja de lleno en el tema: por todo esto se comprende que Ovidio sea, a nuestro entender, el autor épico que utiliza las ἐκφράσεις de una manera prácticamente desprovista de todo empleo ornamental. Pero estas observaciones acerca de Ovidio no se corresponden con las otras dos epopeyas mitológicas representadas por Valerio y Estacio; en ambos autores la imitación, casi siempre de Virgilio, les hace perder con frecuencia la finalidad del empleo del recurso: la ἐκφρασις sería en ellos algo así como un cliché colocado en determinados momentos: tiene la forma delimitada, el contenido ortodoxo, pero un uso no siempre correcto, por lo que adquiere un mayor carácter ornamental.

En la Epopeya Histórica Silio ofrece una evidente imitación virgiliana trasladando la aplicación de la ἐκφρασις de un tema legendario a un tema histórico, y así nos encontramos, por ejemplo, la aplicación de descripciones mitológicas a personajes históricos y la manifiesta imitación de temas mitológicos a los que Silio no se ha podido sustraer. Por su parte, Lucano, con su consciente anti-virgilianismo y su, en gran medida, inconsciente imitación del poe

ta al que pretende superar, ofrece un empleo particular de las *descriptions*, que en él son tan doctas que acaban por perder su propio carácter descriptivo convirtiéndose en meras digresiones eruditas y, en gran medida, ornamentales; no hay que olvidar, por otra parte, que junto a algunas *ἐκφράσεις* perfectamente utilizadas en su contexto y aplicadas con propiedad al tema histórico, encontramos otras *descriptions* en forma negativa: se niegan los detalles contrarios a los que se pretende poner de relieve. Este carácter cada vez más erudito y ornamental culminará en el *Panegírico de Mesala*, donde la única *ἐκφράσις* que allí encontramos muestra, por otra parte, el consciente conocimiento que el autor poseía del aspecto formal del recurso.

Resumiendo, podemos decir que la *ἐκφράσις* es, en principio, un elemento auxiliar de la narración que sirve para fijar nuestra atención en determinados elementos que, por ciertas razones, el poeta considera importantes: aunque la descripción no es estrictamente necesaria, es fundamental para clarificar (en el sentido elegido por el autor: importancia, puesta en antecedentes o consecuencias, traslado de nuestra imaginación de un sitio a otro, etc) y dar objetividad al relato.

También hemos visto que hay una pregresiva tendencia al ornato debida, en gran medida, a que la imitación formal provoca que se pierda la visión de la finalidad con que están utilizadas bajo esa forma descriptiva aparente; esta tendencia al ornato termina por ser una excusa para dar paso a la erudición: la *ἐκφράσις* se convierte, así, en una figura ornamental y erudita, poco útil, que acaba

por perder su carácter esencial, el descriptivo, para convertirse en un excursus puramente erudito: y si esto que vemos así en Luca no no aparece tan marcado en Silio, se debe, en gran medida, al mayor servilismo emulatorio de este autor, y así encontramos posteriormente (en el *Panegy. Mess.*), el recurso utilizado de forma similar a Lucano. No se puede perder de vista, para terminar, que todas estas conclusiones son limitadas como limitado es también el período de tiempo analizado.

21

BIBLIOGRAFIA

I.- Bibliografía sobre el aspecto teórico del tema:

A) ESTUDIOS ANTIGUOS:

- Aristoteles. *De arte poetica liber*. R.Kassel. Oxonii 1.965.
- Ars Rhetorica*. W.D.Ross. Oxonii 1.959.
- Cicero. *Brutus*. G.L.Hendrickson. London 1.962.
- De inventione l.II. De optimo genere oratorum. Topica*. H.M.Hubell. London 1.960.
- El Orador*. A.Tovar y A.R.Bujaldón. Barcelona 1.967.
- De oratore l.III*. A.S.Wilkins. Hildesheim 1.965.
- De partitione oratoria*. E.W.Sutton. Harvard 1.977.
- Grammatici Latini*. H.Keil. Hildesheim 1.961. 8 vol.
- Hermogenes. *Opera*. H.Rabe. Lipsiae 1.969.
- Horatius. *Arte Poetica*. F.M.Pontani. Roma 1.953.
- Quintilianus. *Declamationes*. C.Ritter. Stuttgart 1.965 (=1.884).
- Institutiones Oratoriae*. H.E.Butler. London 1.961.
- Rhetorica ad Herennium*. H.Caplan. London 1.964.
- Rhetores Graeci*. Spengel. Lipsiae 1.853. 3 vol.
- Rhetores Latini Minores*. C.Halm. Lipsiae 1.863.
- Seneca. *Controversiae. Suasoriae*. A.Kiessling. Stuttgart 1.967.
- Tacitus. *Dialogus de oratoribus*. G.Andresen. Berolini 1.877.

B) ESTUDIOS MODERNOS:

- Barthes, R. *La retorica antica*. Milán 1.979.
- Borinski, K. *Die Antike im Poetik und Kunsttheorie*. Leipzig 1.914.
- Burck, E.- Albrecht, M.von.- Rutz, W. *Das römische Epos*. Darmstadt 1.979.
- Ernesti, I.Chr.Th. *Lexicon Technologiae Graecorum Rhetoricae. Lexicon Technologiae Latinorum Rhetoricae*. Hildesheim 1.962. 2 vol.

- Estefanía Alvarez, M.D.N. *Estructuras de la épica latina*. Madrid 1.977.
- Evans, E.C. "Roman Descriptions of Personal Appearance in History and Biography". *Harvard Studies in Classical Philology* XLVI 1.935.
- "Literary Portraiture in Ancient Epic. A Study of the Descriptions of Physical Appearance in Classical Epic" *HSPh* LVIII-LIX 1.948, págs. 189-217.
- Fontán, A. "La retórica en la literatura latina". Ponencia al V Congreso Español de EC 1.976.
- Gil, J. "La épica latina tradicional". *Estudios de Literatura Latina*. CFP XV 1.969, págs. 11-41
- Grimal, P. *Essai sur l'ART POÉTIQUE d'Horace*. París 1.968.
- Jax, K. *Die Weibliche Schönheit in der griechischen Dichtung*. Innsbruck 1.953.
- Lázaro Carreter, F. *Diccionario de términos filológicos*. Madrid 1.968.
- Lausberg, H. *Manual de Retórica Literaria*. Madrid 1.975. 3 vol.
- Marouzeau, J. *Traité de stylistique latine*. París 1.946.
- Rostagni, A. "Aristotele e aristotelismo nella Storia dell'estetica classica". *Studi ital. di filol. class.* 1.922, págs. 1ss.
- Ruiz de Elvira, A. "Introducción a la poesía clásica" *ANUM* XXIII 1.964, págs. 20ss.
- Thesaurus Linguae Latinae*. Lipsiae 1.912-1.926.
- Volkman, R. *Die Rhetorik der Griechen und Römer*. Hildesheim 1.963 (=1.885)
- Williams, G. *Tradition and Originality in Roman Poetry*. Oxford 1.968.

II.- Textos clásicos:

A) EDICIONES DE LOS AUTORES EPICOS:

Appendix vergiliana. W.V.Clausen, F.R.D.Goodyear, E.J.Kenney, J.A.Richmond. Oxonii 1.967.

Catullus. Catullus. C.J.Fordyce. Oxford 1.965.

Poesias. M.Dolç. Barcelona 1.963.

Ennius. Ennianae poesis reliquiae. I.Vahlen. Lipsiae 1.928.

I frammenti del I Libro degli ANNALES di Q.Ennio. P.Santini. Firenze 1.978.

Lucanus. Belli civilis l.X. A.E.Housman. Oxford 1.958.

Pharsalia. C.E.Haskins, W.E.Heitland. Hildesheim-New York 1.971.

Farsalia. S.Mariner. Madrid 1.978.

La Farsalia. V.J.Herrero. Barcelona 1.967-1.974. 2 vol.

Naevius. Belli Punici Carmen. W.Strzelecki. Lipsiae 1.964

Nevio Epico. M.Barchiesi. Padova 1.962

Naevius Poeta. E.V.Marmorale. Firenze 1.967.

Ovidius. Metamorphosen. R.Ehwald, M. von Albrecht. 2 vol.: 1.I-VII

10ª ed. (1ª ed. M.Haupt 1.853) y 1.VIII-XV 5ª ed. (1ª ed. M.Haupt, O.Korn 1.876). Zürich/ Dublin 1.966.

Metamorphoseon l.XV. H.Breitenbach. Zürich 1.964.

Les Metamorphoses. G.Lafaye. París 1.972-1.980 (=1.928-1.930). 3 vol.

Metamorphoseon l.XV. A.Ruiz de Elvira. Barcelona 1.969

2 vol. (1.I-X); 1.984 vol.3 con ed. B.Segura.

Metamorphoses b.VIII. A.S.Hollis. Oxford 1.970.

- Metamorphoses* b.XI. G.M.H.Murphy. Oxford 1.972
- Las Metamorfosis*. J.M.García de la Mora. Barcelona 1.964.
- Silius Italicus. *Punica*. L.Bauer. Leipzig 1.890-1.892.
- Punica*. J.D.Duff. London 1.961. 2 vol.
- La Guerre Punique*. P.Miniconi y G.Devallet. París 1.979.
- 2 vol. (I.I-VIII).
- Statius. *Thebais et Achilleis*. H.W.Garrod. Oxford 1.906.
- Thebaidos l.XII et Achilleidos l.II*. J.A.Amar y N.E.Lemaire.
- París 1.825. 2 vol.
- Thebaid et Achilleid*. J.H.Mozley. London 1.961.
- Achilleide*. J.Méheust. París 1.971.
- Thebais*. A.Klotz. Leipzig 1.908.
- Thebaidos l.X*. R.D.Williams. Lugduni Batavorum 1.972.
- Thebaidos l.XI*. P.Venini. Firenze 1.970.
- Tibullus. *Carmina*. Rec.Car.Lachmanni. Expl. L.Dissenius. Gottingae 1.835.
- Carmina*. I.Postgate. Oxonii 1.968.
- Valerius Flaccus. *Argonauticon l.VIII*. O.Kramer. Stuttgart 1.976 (= 1.913).
- Argonauticon l.VIII*. E.Courtney. Leipzig 1.970.
- Argonauticon l.VIII*. P.Langen. Berlin 1.896-1.897. 2 vol.
- Argonautica*. J.H.Mozley. London 1.963
- Vergilius. *Opera*. O.Ribbeck. Leipzig 1.895.
- Opera*. R.Sabbadini. Roma 1.930.
- Aeneidos l.XII*. R.Sabbadini, L.Castiglioni. Torino 1.944.
- Opera*. C.G.Heyne, G.P.E.Wagner. Leipzig-London 1.830-

1.841. 5 vol.

Opera. R.A.B.Mynors. Oxonii 1.969.

The works of Virgil. J.Conington, H.Nettlehip. Hildesheim
1.963 (=1.883-1.898). 2 vol.

Eneide. H.Goelzer, A.Bellesort. París 1.957.

Aeneis B.VI. E.Norden. Darmstadt 1.957.

Aeneidos l.I. R.G.Austin. Oxford 1.971.

Aeneidos l.II. R.G.Austin. Oxford 1.964.

Aeneidos l.III. R.D.Williams. Oxford 1.962.

Aeneidos l.IV. R.G.Austin. Oxford 1.954.

Aeneidos l.V. R.D.Williams. Oxford 1.960.

Aeneidos l.VI. F.Fletcher. Oxford 1.972.

Aeneidos l.VII. G.Bertoni. Milán-Roma-Nápoles 1.958.

Aeneidos l.VIII. V.Gazza. Milán-Roma-Nápoles 1.961.

Aeneidos l.IX. A.Marastoni. Milán-Roma-Nápoles 1.962.

Aeneidos l.X. R.Argenio. Milán-Roma-Nápoles 1.961.

Aeneidos l.XI. L.Maurano. Milán-Roma-Nápoles 1.961.

Aeneidos l.XII. B.Franchi. Milán-Roma-Nápoles 1.956

La Eneida. M.D.N.Estefanía Alvarez. Barcelona 1.975.

B) OTROS TEXTOS GRECO-LATINOS:

Antoninus Liberalis. *Les Métamorphoses*. M.Papathomopoulos. París 1.968.

Apollonius Rhodius. *Argonautica*. R.Merkel. Lipsiae 1.854.

Apollodorus. *The Library*. J.G.Frazer. London 1.961.

Aulus Gellius. *Noctes Atticae*. P.K.Marshall. Oxonii 1.968. 2 vol.

Corpus Paremiographorum Graecorum. E.L.Leutsch, F.G.Schneidewin. Hil-
desheim 1.958.

- Demosthenes. *Opera*. T.Voemelius. Paris 1.891.
- Diodorus Siculus. ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΣΤΟΡΙΚΗ. F.Vogel, L.Dindorf. Lipsiae 1.868-1.888.
- Eustathius. *Commentarii ad Homeri ILLIADAM et ODYSSEAM*. Hildesheim 1.960
2 vol.
- Geographi Graeci Minores. C.Müllerus. Paris 1.861.
- Hesiodus. *Opera*. Solmsem. Oxonii 1.970.
- Historicum Romanorum reliquiae. H.Peter. Stuttgart 1.967 (=1.914). 2 vol.
- Homerus. *The Iliad*. W.Leaf. Amsterdam 1.971 (= London 1.900-1.902).
2 vol.
Odyssea. G.Dindorf. Lipsiae 1.886. 2 vol.
Odyssea. W.Allen. Oxonii 1.962-1.968 (=1.908).
- Horatius. *Opera*. E.C.Wickham, H.W.Garrod. Oxonii 1.967.
Oeuvres d'Horace. P.Lejay. Hildesheim 1.966 (=Paris 1.911)
- Hyginus. *Fabulae*. H.J.Rose. Lugduni Batavorum 1.933.
- Livius. *Ab Urbe condita*. Oxonii 1.914-1.965. 5 vol.
- Lucianus. *Antologia*. L.Gil. Madrid 1.970.
- Minor Latin Poets. J.Wight Duff, A.M.Duff. London-Cambridge 1.961.
- Mythographi Latini. A. van Staveren. Lugduni Batavorum 1.742.
- Ovidius. *Fastorum l.VI. Fragmenta*. F.Lenz. Lipsiae 1.932.
Fastorum l.VI. J.G.Frazer. Hildesheim-New York 1.973
(= London 1.929).
Tristia. Edwald. Lipsiae 1.922.
- Pausanias. *Description of Greece*. J.G.Frazer. Cambridge 1.898. 6 vol.
- Pindarus. *Carmina*. C.M.Bowra. Oxonii 1.968 (=1.935).
- Plutarchus. *Moralia*. F.Cole Barbitt. London-Cambridge 1.960-1.976.
15 vol.

- Polybius. *Historiae*. Th.Buettner, Wobst. Teubner 1.965 (=1.889).
5 vol.
- Propertius. *Elegías*. A.Tovar, M.T.Belfiore. Barcelona 1.963.
- Theocritus. En *Bucolici Graeci*. A.Gow. Cambridge 1.965. 2 vol.
- Idilios*. A.González Laso. Madrid 1.973

III.- Comentarios y estudios sobre los autores épicos:

A) COMENTARIOS ANTIGUOS:

Adnotationes super Lucanum. I. Endt. Stuttgart 1.969.

Commenta Bernensia M. Annaei Lucani. H. Usener. Leipzig 1.869.

Donatus. *Interpretationes Vergilianae*. H. George. Stuttgart 1.969
(=1906-1.912).

Lactantius Placidus. *Commentarium in Statii THEBAIDA et ACHILLEIDA*. R. Janhke. Lipsiae 1.898.

Servius-Probus-Philargirius. *Servii grammatici qui feruntur in Vergili carmina commentarii*. G. Thilo, H. Hagen. Hildesheim 1.961
(= Leipzig 1.881-1.887). 3 vol.

B) ESTUDIOS MODERNOS:

Albrecht, M. von. *Silius Italicus, Freiheit und Gebundenheit römischer Epik*. Amsterdam 1.964.

Die Parenthese in Ovids METAMORPHOSEN und ihre dichterische Funktion. Würzburg 1.963 (= Tübingen 1.959).

"Der dichter Lucan und die epische Tradition". Lucain. Fondation Hardt pour l'étude de l'Antiquité Classique. T.XV. Genève 1.968, págs. 269-301.

Aricó, G. "Ovidio in Stazio, THEB. V 505ss." *Aevum* XXXVII 1.963 págs. 120ss.

Arnaldi, F. "La 'Retorica' nella poesia di Ovidio". *Ovidiana. Recherches sur Ovide publiées par N.I. Herescu*. Paris 1.958. págs. 23-31.

Aufstieg und Niedergang der römischen Welt. Bd. 31, Tbd. 1, T. II. H. Temporini, W. Haase. Berlin-New York 1.980.

- Axelsson. *Unpoetische Wörter*. Lund 1.945.
- Bardon, H. "Ovide et le baroque". *Ovidiana...* págs. 75-100.
- Bartholomé, H. *Ovid und die antike Kunst*. Münster 1.935.
- Bayet, J. "L'OMEN du cheval à Cartage: Timée, Virgile et le monnayage punique". *REL* XIX 1.941, págs.166-190.
- Birt, T. "Zu Catulls carmina maiora". *RhM* LIX, págs. 407-450.
- Boëthius, A. "Nero's Golden House". *Eranos* XLIV 1.946, págs.442-459.
- Bömer, F. *P. Ovidius Naso METAMORPHOSEN*. Heildeberg 1.969 (B.I-III) y 1.976 (B.IV-V). 2 vol.
- Bruère, R.T. "Color ovidianus in Silius PUNICA 1-7". *Ovidiana...* págs. 475-499.
- Cartault, A. *L'art de Virgile dans l'ENEIDE*. Paris 1.926.
- Castiglioni, L. *Studi intorno alle Fonti e alla Composizione delle METAMORFOSI di Ovidio*. Roma 1.964 (= Pisa 1.906).
- Cook, A.M. "Vergil's AEN. VII 641ss." *Class. Rev.* XXXIII 1.919, págs. 103-104.
- Cristóbal López, V. *Virgilio y la temática bucólica en la tradición clásica*. Tesis Doctoral. Madrid 1.980.
- Cupaiolo, F. *Tra poesia e poetica*. Nápoles 1.966.
Itinerario della poesia latina nel I secolo dell'Impero. Nápoles 1.978.
- Curtius, E.R. *Literatura europea y Edad Media latina*. Madrid 1.976.
- Deipser, B. "De P.Papinio Statii Vergilii et Ovidii imitatore" *Philol. Argentorat. sel.* V 1.881, págs. 91ss.
- Duncan, Th.Sh. *The influence of art on description in the poetry of P.Papinius Statius*. Baltimore 1.914.

- Eckardt, L. *Excursus und Ekphrasis bei Lucan*. Tesis Doctoral. Heildeberg 1.936.
- Folse, M. "Arts and crafts in the epics of Vergil, Lucan, and Statius". *Philological studies in honor of W. Miller*. Columbia Univ. of California 1.936, págs. 52-74.
- Fontán, A. *Humanismo español*. Barcelona 1.974.
- Fraenkel, H. "Griechische Bildung in altrömischen Epen II". *Hermes* LXX 1.935, págs. 59ss.
- Franke, J. "De Silio Italico Punicis figuris". *Festschrift zur 43. Philologen-Versammlung*. Bonn 1.895, págs. 21-59.
- Fränkel, H. *Noten zu den ARGONAUTICA des Apollonios*. München 1.968.
- Friess, O. *Beobachtungen über die Darstellungskunst Catulls*. Würzburg 1.929.
- Fürbringen, F. *De somniis in Romanorum poetarum carminibus narratis*. Diss. Iéna 1.912.
- García Gual, C. "Tiresias o el adivino como mediador". *Emerita* XLIII 1.975, págs. 107-132.
- Gayman, V. *Kunstarchologische Studien zu P. Pap. Statius*. Würzburg 1.898.
- Gonelli, G. "Presenza di Catullo in Virgilio". *CIF* XV 1.962, págs. 225-253.
- Guillemin, A. "L'inspiration vergilienne dans la PHARSALE". *REL* 1.951, págs. 214-227.
- Grimal, P. *Les jardins romains*. París 1.969.
 "Les METAMORPHOSES d'Ovide et la peinture paysagiste à l'époque d'Auguste". *REL* XVI 1.938, págs. 145-161.
- Heinze, R. *Virgils Epische Technik*. Darmstadt 1.976.
- Hernández Vista, V.J. *Figuras y situaciones de la ENEIDA*. Madrid 1.963.

- Herter, H. "Ovids Verhältnis zur bildenden Kunst, am Beispiel der Sonnenburg illustriert". *Ovidiana*... págs.49-74.
 "Ovids Kunstprinzip in den METAMORPHOSEN". *American Journal of Philology* LXIX 1.948, págs. 129-148.
- Iglesias Montiel, R.M. "Los juegos fúnebres del l.VI de la TEBALDA de Estacio". *CFC* XV 1.978, págs. 167-199.
- Knauer. *Die AENEIS und Homer*. Göttingen 1.964.
- Knight, J. *Vergil epic and antropology*. Ed. J.D.Christie. New York 1.967.
- König, F. *Mensch und Welt bei Lukan im Spiegel bildhafter Darstellung*. Inaug. Diss. Christian-Albrecht-Univ. Kiel 1.957.
- Kovaliov, S.I. *Historia de Roma*. Madrid 1.973. 2 vol.
- Kraggerud, E. *Aeneisstudien*. Oslo 1.968.
- Kraus, W. Art."Ovid". *Pauly-Wissowa RE* XVIII 1.H. 1.910ss.
- Laslo, N. "Riffessi d'arte figurate nelle METAMORPHOSI di Ovidio" *Eph. Daco-Rom.* VI 1.935, págs. 368-440.
- L'Orange. "Domus aurea der Sonnenpalast". *Serta Eitremiana* 1.942, págs. 68ss.
- Martini, E. *Einleitung zu Ovid*. Prag 1.933
- Michler, W. *De P.Papinio Statii M.Annei Lucani imitatore*. Breslau 1.914.
- Mozley, J.H. "Statius as an imitator of Vergil and Ovid". *CW* XXVII 1.933, págs. 33ss.
- Norden, E. *Ennius und Vergil*. Leipzig-Berlin 1.915.
- Otis, B. *Ovid as an epic poet*. Cambridge 1.966.
- Paratore, E. *Poetiche e correnti letterarie nell'antica Roma*. Roma 1.970.
- Perrota, G. "Il CARME LXIV di Catullo e i suoi pretesti originali ellenistici". *Athenaeum* IX págs. 177-409.

- Peters, H. *Symbola ad Ovidii artem epicam cognoscendam*. Hildesheim- New York 1.971 (= Gottingae 1.908).
- Piacentini, V. *Osservazioni sulla tecnica epica di Lucano*. Berlin 1.963.
- Pichon, R. *Les sources du Lucain*. Paris 1.912.
- Pöschl, V. *Die Dichtkunst Virgils*. Wien 1.950.
- "L'arte narrativa di Ovidio nelle METAMORFOSI". *Atti I* Roma 1.959, págs. 15-25.
- Quirin, W. *Die Kunst Ovids in der Darstellung des Verwandlungsaktes*. Giessen 1.930.
- Ravenna, G. "L'ekphrasis poetica di opere d'arte in latino. Temi e problemi". *QIFL* III 1.974, págs. 1-52.
- Rohde, A. *De Ovidi arte epica, capita duo*. Diss. Inaug. Hildesheim-New York 1.971 (= Berlin NW7 1.929).
- Rubio, L. "La lengua y el setilo de Virgilio" *EC* 1.967, págs. 355-375.
- Ruiz de Elvira, A. *Mitología Clásica*. Madrid 1.975.
- "Valoración ideológica y estética de las METAMORFOSIS de Ovidio". *Estudios de Literatura Latina*. CFP XV 1.969, págs. 11-177.
- Rushforth, K. *Gula de los árboles*. Barcelona 1.982.
- Rutz, W. *Studien zur Kompositionskunst und zur epischen Technik Lucans*. Inaug. Diss. Christian-Albrechts-Univ. Kiel 1.950.
- "Lucan und die Rhetorik". *Lucain. Fondation Hardt pour l'étude de l'Antiquité Classique*. T.XV Genève 1.968, págs. 233-265.
- Sainte Beuve. *Etude sur Virgile*. Paris 1.931.

- Scherer, M.R. *The legends of Troy in Art and Literature*. New York-London 1.963
- Schetter, W. *Untersuchungen zur epischen Kunst der Statius*. Wiesbaden 1.960.
- Schnayder, G. *Commentationes Vergilianae*. Cracow 1.930.
- Smith, K.F. "The influence of Art upon certain traditional passages in the epic poetry of Statius". *Am. Journ. Archaeol.* VII 1.903, págs. 93ss.
- Szantyr, A. "Bemerkungen zum Aufbau der vergilischen Ekphrasis". *MH XXVII* 1.970, págs. 28-40.
- Taisne, A.M. "Virgile, modèle de Stace peintre animalier". *Présence de Virgile*. Ed. R.Chevalier. Paris 1.978, págs. 105-131.
- Teytmans, G. "Les descriptions dans le premier chant de l'ENEIDE". *Bull. du Musée Belge XIII* 1.909, págs. 217-226.
- Toepffer, J. *Attische Genealogie*. Berlin 1.889.
- Vessey, D. *The sources of the THEBAID of Statius*. Cambridge 1.969.
Statius and the THEBAID. Cambridge 1.973.
- Vian, F. *Les origines de Thèbes. Cadmos et les Spartes*. Paris 1.963.
- Walker, L.V. "Vergil's descriptive art". *CJ XXIV* 1.929, págs. 666-679.
- Waltz, R. "Caractère, sens et composition du poème LXIV de Catulle" *REL XXIII*, págs. 92-109.
- Wilkinson, L.P. *Ovid recalled*. Cambridge 1.955.
"Greek influence on the poetry of Ovid". *L'influence Grecque sur la poésie latine de Catulle à Ovide*. Fondation Hardt...

T.II Genève 1.956.

"The world of the METAMORPHOSES". *Ovidiana*... págs. 231-244.

Williams, R.D. "The pictures on Dido's temple (AEN.I 450-493)". *CQ* LIV 1.960, págs. 145-151.

Zarnewski, K. *Die Szenerie-Schilderungen in Ovids METAMORPHOSEN*. Breslau 1.925.

